کشمیری

ڈراما و فکشن

ڈاکٹر مجید مضمر

کشمیری ڈراما اور فکشن

مجید مضمر

Kashmiri Drama Aur Fiction

By

Dr. Majeed Muzmar

کشمیری ڈراما اور فکشن

- سال اشاعت : ۱۹۹۹ء
- تعداد : چھ سو
- خطاط : شوکت
- قیمت : ۱۷۵ روپے
- مطبع : جے کے آفسیٹ پریس، دہلی
- ناشر : بُک میڈیا، پوسٹ بکس نمبر ۸۴۴ سرینگر

ملنے کا پتہ

- کتاب گھر لالچوک، سرینگر
- شعبہ اردو کشمیر یونیورسٹی سرینگر
- بُک میڈیا ڈلگیٹ سرینگر

انتساب

نامور اور معتبر شاعر

جناب حکیم منظوؔر

کے نام

مجید مضمرؔ

ترتیب

صفحہ نمبر

"ایک پہلو یہ بھی ہے کشمیر کی تصویر کا"

یوں تو اردو شعر و ادب کے وسیلے سے کشمیر سے باہر کا اردو داں طبقہ "گلشن کشمیر" کی فسوں سازیوں اور "سیاہ چشمانِ کشمیری" کی سحر کاریوں سے نا آشنا نہیں ہے لیکن بہت کم مواقع ایسے آئے ہیں جب وہ یہاں کے داخلی اور معنوی لینڈسکیپ کی بوقلمونیوں اور وسعتوں سے ہم کلام ہوئے ہوں۔ کرشن چندر جیسے ادیبوں اور شاعروں نے کشمیر کو نظر نوازی اور لطف اندوزی کا موضوع بنا کر اس کی جو تصویر پیش کی ہے وہ "لائے شیراز سے مے پیجیے کشمیر میں" کے کیف آور تصوّر کی ہی ایک صورت ہے۔ یہی حال ہندوستانی فلمسازوں کا بھی رہا کہ جنہوں نے بمبئی جیسے شہروں کی کہانیوں میں رنگ بھرنے کے لیے کشمیر کے نظاروں کو عکس بند تو کیا لیکن ان صداؤں سے اعتنا نہیں کیا جو یہاں کی روح اور یہاں کے داخلی تشخص کی آئینہ دار ہیں۔ ہر چند کہ اقبال نے "ایران صغیر" کی محکومی و مجبوری کے المیہ کا احساس دلایا لیکن سُلگتے چناروں کا دھواں اس کے بعد شاید ہی کسی کو نظر آیا۔ اردو کے ذہین و فطین افسانہ نگار سعادت حسن منٹو کو بھی اپنے کشمیری الاصل ہونے کا ثبوت دینے کے لیے "ہاتو" کا تمسخر آمیز لفظ ہی ملا۔ تاہم کشمیر کے اردو ادیبوں اور شاعروں میں سے چند نام ضرور ایسے ہیں جن کی تخلیقات میں کشمیر کی روح جلوہ گر ہوئی ہے، کیونکہ جینوین فنکار اپنی زمین

اور زمانے سے ماورا ہوتے ہوئے بھی بہرحال اس سے متاثر ہوتا ہے، مثلاً
پریم ناتھ پردیسی، پریم ناتھ در، حامدی کاشمیری اور حکیم منظور کے یہاں کشمیر کی خارجی
اور باطنی زندگی کے متنوع رنگ بولتے ہیں۔

کسی بھی قوم کی زبان اس کی اجتماعی زندگی کے ہمرکاب ہوتی ہے کیونکہ
زبان کی اپنی ایک آرکی ٹائپل اہمیت بھی ہے جس کی رو سے تخلیقی سطح پر اجتماعی
لاشعور کی گہرائیوں اور وسعتوں تک رسائی کا یہ ایک کارآمد وسیلہ ہے۔ اس پس منظر
میں کشمیر کے داخلی منظر نامے کے استحسان کے لیے کشمیری شعر و ادب کا بھی مطالعہ
ناگزیر ہے۔ یہاں اس امر کا ذکر لازمی ہے کہ اردو زبان بھی کشمیر میں تخلیقی اظہار کے
ایک معتبر ذریعہ کا درجہ اختیار کر گئی ہے۔ اس لیے ایک حد تک یہ یہاں کی اجتماعی سائیکی
کا ایک اہم حصہ قرار دی جا سکتی ہے۔ اس صورت حال میں اردو اور کشمیری یہاں تخلیقی
سطح پر ایک دوسرے کے قریب ہیں یہاں تک کہ دونوں کی مروّجہ تلفظ بھی بہت
حد تک مشترکہ ہے جس کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ پچھلے چھ سو برس سے کشمیری
زبان کے تہذیبی اور تمدنی سرچشمے وہی رہے جو اردو زبان کو سیراب کرتے رہے
ہیں۔ کوئی عجب نہیں کہ تخلیقی ادب کی اصناف بھی ان دونوں زبانوں میں مشترک
ہیں جن سے ان کے باہمی رشتے کی تصدیق ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں کشمیری شعر و
ادب قابل قدر حد تک اردو ادب سے فیضان حاصل کرتا رہا ہے، یہاں تک کہ
مختلف ادبی رویوں اور رجحانات کے سلسلے میں اردو شعر و ادب اس کے لیے ایک
اہم سرچشمے کی حیثیت رکھتا ہے۔ اردو اور کشمیری کے اس مستحکم رشتے کا تقاضا یہ ہے
کہ ان دونوں زبانوں کے ادب کا تقابلی مطالعہ کیا جائے اور ساتھ ہی ان کے

کلاسیک کو ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقل کیا جائے۔

کشمیری شعر و ادب کے تعلق سے اردو میں بہت کم مواد دستیاب ہے۔ ہر چند کہ عبدالاحد آزاد نے کشمیری زبان اور شاعری سے متعلق اپنا تذکرہ اردو میں لکھا (وہ بھی بعض مجبوریوں کی وجہ سے) یا کچھ رسائل میں چند انگشت شمار مضامین شائع ہوئے تاہم یہ کاوشیں ایک مستقل روایت نہیں بن پائیں۔ زیر نظر کتاب "کشمیری ڈراما اور فکشن" اسی ضرورت کے شدید احساس کا عکس ہے۔ میری یہ کوشش رہی ہے کہ کشمیری ادب کے فکری اور تخلیقی رویّوں اور اس میں جلوہ گر ہونے والی داخلی شخصیت سے اردو داں طبقے کو متعارف کروں کیونکہ کشمیر کی تصویر کا ایک اہم پہلو یہ بھی ہے۔

میں جناب پروفیسر حامدی کاشمیری اور جناب حکیم منظور کا ممنون ہوں کہ جن کی اردو شاعری کے ارضی لمس سے متاثر ہوکر میں کشمیری اور کشمیر کے اردو شعر و ادب کی طرف متوجہ ہوا اور برادرم ڈاکٹر مجروح رشید کا شکرگزار ہوں کہ جن کی صحبتوں سے مجھے کشمیری ادب سے کسی حد تک شناسائی ہوئی۔ برادرم شوکت عباس صاحب کا شکریہ ادا کرنا مجھ پر فرض ہے کہ جنہوں نے اپنی مصروفیات کے باوجود اس کتاب کو اپنے شیریں قلم سے آراستہ کیا۔

یونیورسٹی کیمپس

۱۹/ اکتوبر ۱۹۹۹ء

مجید مضمر

۱

کشمیری ڈراما

کشمیر میں ڈراما کی روایت بہت قدیم ہے۔ تاریخ کی کتابوں اور تذکروں میں بعض ایسے حوالے مل جاتے ہیں جن کی رو سے یہ اندازہ لگانا آسان ہے کہ یہاں کے لوک تھیٹر کی روایت صدیوں کے سفر کو محیط ہے۔ بھانڈوں کی نقلیں اور ان کے کھیل تماشے نہ صرف کشمیر میں بلکہ ہندوستان کے مختلف علاقوں میں کافی مقبول رہے ہیں۔ چنانچہ یہ مسلّمہ حقیقت ہے کہ کشمیر میں بھگت بازوں اور بھانڈوں کی مختلف ٹولیاں ایک خاص دور تک کافی سرگرم تھیں اور یہاں کی تہذیبی زندگی کا ایک اہم جزو تھیں۔ اپنے لیے حالات کو ناسازگار پاکر بعد میں یہ ٹولیاں تلاش معاش کی خاطر کشمیر سے باہر، لوگوں کی تفریح کا ساماں بہم پہنچاتی رہیں اور یوں ہندوستان میں ڈراما کے لیے راستہ ہموار کرتی رہیں۔ کشمیر میں لوک تھیٹر کی روایت "بانڈ پاتھر" کی صورت میں اب بھی زندہ ہے

اگرچہ یہ پچھلے کئی برس سے پہلے کی طرح مستحکم اور مضبوط نہیں دکھائی دیتی۔ دوسری طرف بعض حوالہ جات کے پیش نظر یہاں ماضی میں سنسکرت ڈرامے کے بڑے عمدہ نمونے تخلیق ہوئے ہوں گے جس کا اندازہ بھرت مُنی کی "ناٹیہ شاستر" سے متعلق "ابھینو بھارتی" میں ابھینوگپت کی جامع بحث سے بھی لگایا جاسکتا ہے کلہن کی "راج ترنگنی" میں رقاصاؤں اور اداکاروں کا ذکر یا اندر پربھا نام کی کسی نرتکی کا تذکرہ بہرحال ڈراما یا لوک تھیٹر کی موجودگی کا پتہ دیتا ہے۔ لیکن محض حوالوں کی بناء پر کشمیر میں ڈراما کی تاریخ مرتب نہیں ہوسکتی۔ کچھ یہی معاملہ سلطان زین العابدین بڈشاہ کے زمانے میں رائج ڈراما کے فن کے سلسلے میں دستیاب معلومات کا ہے۔ بڈشاہ کے زمانے میں فارسی کے ساتھ ساتھ کشمیری زبان کو بھی درباری سرپرستی حاصل ہوئی اور دوسرے فنون کے ساتھ ڈراما کے فن کو بھی فروغ ملا۔ خود بڈشاہ کی زندگی سے متعلق یود بھٹ کا ڈراما "زائنہ پرکاش" یا بھٹ اوتار کا "زائنہ چرت" اس دور کے ڈرامے بتائے جاتے ہیں لیکن ان کا کوئی مسودہ دریافت نہیں ہوا ہے۔ تاہم یہ بات بعید از قیاس نہیں کہ ماضی میں سنسکرت کے بعد کشمیری میں بھی ڈراما کی کوئی نہ کوئی صورت لوک تھیٹر کے دوش بدوش پروان چڑھتی رہی ہوگی۔ ڈراما ایک مخلوط فن ہے اور اس میں کئی فنون اور کئی عناصر ایک ساتھ اپنا وجود پاتے ہیں۔ شاعری، رقص، موسیقی، اداکاری، سٹیج (چاہے اس کی صورت جو بھی رہی ہو) اور ناظرین کی شمولیت بعض ایسے ہی عناصر ہیں۔ ظاہر ہے کہ "بانڈ پاتھر" کی صورت میں لوک تھیٹر کی روایت میں اس طرح کے عناصر کی موجودگی مسلمہ قرار پاتی ہے اور اس اعتبار سے کشمیری ڈراما کے آغاز وارتقاء کے سلسلے میں لوک تھیٹر کی اہمیت

سے انکار ممکن نہیں ہے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ کشمیری بھانڈوں کے کھیل تماشوں نے جس طرح ہندوستانی ڈراما کے لیے ایک اہم پس منظر کا کام کیا اس طرح اور اس پیمانے پر یہ تماشے کشمیری ڈراما کے لیے زیادہ کار آمد ثابت نہیں ہوئے۔ اگر ایسا ہوا ہوتا تو شاید کشمیری ڈراما کی تاریخ نسبتاً زیادہ پرانی ہوتی۔ مخصوص نمونوں کی عدم دستیابی یا عدم موجودگی کے پیش نظر یہی کہا جاسکتا ہے کہ کشمیری میں ڈراما کا بحیثیت ایک باقاعدہ فن کے، اس صدی کی تیسری دہائی میں آغاز ہوا۔

بیسویں صدی کے آغاز میں پارسی تھیٹر جس طرح سے سرگرم رہا اور اس کے تحت ڈراما لکھنے کی ایک باقاعدہ تحریک جس پیمانے پر چلی اس کے زیر اثر کشمیر میں بھی ڈراما کی طرف توجہ دی جانے لگی۔ چنانچہ یہاں سرینگر میں بھی چند مقامی افراد نے ایک پیشہ ور ڈراما کمپنی متعارف کی جس کے تحت پارسی تھیٹر کے بعض اردو ڈراموں کو اسٹیج کیا گیا[۱]۔ یہی وہ زمانہ ہے جب نندلال کول نے کشمیری میں ایک ڈراما "ستیچ کہوٹ" (سچ کی کسوٹی) لکھا۔ ۱۹۲۹ء میں لکھے گئے اس ڈرامے کو پہلا کشمیری ڈراما قرار دیا جاتا ہے[۲]۔ یہ ڈراما اسٹیج بھی ہوا۔ چنانچہ کشمیری ادب میں ڈراما کی باقاعدہ تاریخ اسی ڈرامے سے شروع ہوتی ہے۔ "ستیچ کہوٹ" اگرچہ اس وقت کے پارسی تھیٹر سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے تاہم اس پر سنسکرت ڈرامے کی بھی گہری چھاپ ہے۔ زبان تو سنسکرت آمیز ہے ہی، ساتھ ہی سنسکرت ڈراما کی بعض روایات (مثلاً سوتر دھار کا ڈرامے کے تعلق سے جانکاری دینا) بھی اس میں ملتی ہیں۔ اشعار کا استعمال اور گیتوں کی موجودگی ڈرامے کو اس دور کے پارسی تھیٹر کے ڈراموں کے مماثل کر دیتی ہے۔ اس ڈرامے کو کشمیری میں وہی

۱۔ غلام نبی خیال ، [illegible] ص ۵۸

حیثیت حاصل ہے جو اُردو میں امانت لکھنوی کے ڈراما " اندر سبھا" کو حاصل رہی ہے
نندلال کول کے اس ڈرامے میں راجہ ہریش چندر اور تارامتی کی کہانی پیش کی گئی
ہے۔ راجہ اندر، ہریش چندر کے سچے ہونے سے پریشان ہے۔ اسی پریشانی کو
دور کرنے کے لیے وشوامتر راجہ ہریش چندر پر ہر ایک حربہ آزمالیتا ہے، اسے
پریشان کر دیتا ہے اور اس پر مصائب کے پہاڑ توڑتا ہے لیکن بالآخر وہ خود ہار
جاتا ہے اور اُسے یقین ہو جاتا ہے کہ ہریش چندر کو سچائی کے راستے پر سے
ہٹانا ممکن نہیں ہے۔

اس ڈرامے کی مقبولیت کم و بیش اسی طرح سے ہوئی جس طرح سے
" اندر سبھا" مقبول ہوا تھا اور اس کی دیکھا دیکھی میں کئی ڈرامے اسی نام سے اردو
میں لکھے گئے تھے۔ چنانچہ نندلال کے ڈرامے سے متاثر ہو کر یا اس کی دیکھا دیکھی میں
تاراچند بسمل نے "ستیہ وتھ (سچائی کا راستہ) رام اوتار نے "پریم کھوٹ" (پریم
کی کسوٹی) اور " اکِہ نندُن" جیسے نیم دھارمک یا نیم مذہبی قسم کے ڈرامے لکھے۔
بسمل کا ڈراما ۱۹۲۸ء میں دو جلدوں میں شائع ہوا۔ نندلال کول نے چند اور ڈرامے
لکھے مثلاً " ساوتری ستیہ وان" کرشن سداما وغیرہ۔ تاہم ان ڈراموں کا مزاج اور
اور ان کی تکنیک مذکورہ بالا ڈراموں کے مجموعی مزاج سے مختلف نہیں۔

اس کے بعد کشمیری ڈراما کی طرف کچھ اور تخلیق کار متوجہ ہوئے جن میں غلام نبی
دلسوز، نیل کنٹھ شرما اور محی الدین حاجنی شامل ہیں۔ غلام نبی دلسوز نے لیلیٰ مجنوں، شیریں فرہاد
اور 'شوہر' نام کے چھوٹے چھوٹے ڈرامے لکھے جن میں عشقیہ کہانیاں پیش کی گئیں۔ یہ
ڈرامے تفریح اور تفنن طبع کی خاطر لکھے گئے ہیں اور ان میں پارسی تھیٹر کی عمومی تکنیک

استعمال کی گئی ہے۔ گانے، مکالموں کا شاعرانہ انداز، کرداروں کے جذبات کو نغموں میں ابھارنے کا طریقہ ان ڈراموں میں نمایاں ہے۔ یہی طریقہ کار نیل کنٹھ شرما کے "بلامنگل" اور 'سوپنہ واسیہ داوتا' نام کے ڈراموں کا ہے۔

محی الدین حاجنی کا ڈراما "گریسی سُند گر" (کسان کا گھر) کشمیری کا پہلا سماجی ڈراما ہے جو ۱۹۴۸ء میں لکھا گیا۔ اسی سال اس کی چند قسطیں 'پرتاب' میگزین میں شائع ہوئیں۔ اس کے بعد "گریز" نام کے رسالے میں یہ قسط وار شائع ہوا لیکن مکمل صورت میں اس کی اشاعت پہلی بار ۱۹۵۴ء میں ہوئی۔ حاجنی کے ڈراما میں پہلی بار حقیقی اور زندہ کردار اپنے مسائل کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ ان کا لہجہ بھی ان کے جیتے جاگتے کردار ہونے کا احساس دلاتا ہے۔ جیسا کہ ڈراما کے عنوان سے ہی ظاہر ہے، اس میں اُس دور کے کسان کی حالت زار پیش ہوئی ہے۔ جاگیردارانہ ماحول میں استحصالی قوتوں کے پنجوں میں ہانپتا ہوا کسان کس طرح کے مسائل سے دوچار ہے اور ان قوتوں کا مقابلہ کس طور مستحسن ہے، یہ اس ڈرامے کا بنیادی نکتہ ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ ایک طرف طبقاتی کشمکش کی تصویر ہے لیکن دوسری طرف اس میں انقلاب انگیز سوچ سے زیادہ اتفاق اور باہمی ہمدردی پر زور ملتا ہے۔ رزاق بٹ کی مثال پریم چند کے ناول گئودان کے ہوری کی سی ہے۔ اس کی کمائی استحصالی قوتوں کی نذر ہو جاتی ہے۔ قرض میں ڈوبے ہوئے رزاق بٹ کو بیٹے کی شادی کا مسئلہ درپیش ہے، لیکن جب وہ جوں توں کرکے اس کی تیاری کر لیتا ہے تو اس کے گھر کو نذرِ آتش کیا جاتا ہے۔ سارا اثاثہ راکھ ہو جاتا ہے۔ تاہم اس کے قبیلے کے دوسرے کسان ایک ہو کر اس کی مدد کو آتے ہیں اور اس کی ضروریات پوری کرکے اُسے

بھیڑ سے کھڑا کر دیتے ہیں۔ حاجنی کا یہ ڈراما اصلاحی ڈراما ہے اور اس دور کے حالات کی عکاسی کرتے ہوئے مسائل کے موزون حل کی تلاش بھی ہے۔ ظاہر ہے کہ کشمیری میں دھارمک اور عشقیہ نوعیت کے ڈراموں کے بعد یہ پہلا ایسا ڈراما ہے جو سماجی زندگی سے اپنی وابستگی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ ڈراما فنی اعتبار سے مکمل اور پختہ نہیں ہے تاہم اس کے واقعات میں تسلسل ہے، مکالمے فطری اور کرداروں کے حسب حال ہیں۔ بیش تر موقعوں پر مزاح سے اچھا کام لیا گیا ہے جس کی وجہ سے اس کی کشش میں اضافہ ہوا ہے۔ یہ ڈراما بعد میں اسٹیج بھی ہوا ہے حالانکہ اسٹیج کے تقاضوں کو یہ مکمل طور پر پورا نہیں کرتا۔ حاجنی کے اس ڈرامے کو کشمیری میں ایک سنگ میل کی حیثیت حاصل ہے کیونکہ یہاں سے کشمیری ڈراما میں گرد و پیش کی زندگی کی عکاسی نمایاں ہے اور کہانی کی مرکزیت کے بجائے کرداروں کا عمل مرکزی اہمیت کا حامل دکھائی دیتا ہے جس کی رو سے قاری یا ناظر کی حیثیت سے ہم ڈرامے کے عمل میں خود کو شریک پاتے ہیں۔

۱۹۴۷ء میں کشمیر میں سیاسی سطح پر جو حالات رونما ہوئے ان کے نتیجے میں یہاں کے ترقی پسند ادیبوں نے کلچرل فرنٹ کے نام سے ایک محاذ قائم کیا۔ جس نے مخصوص نظریات کی ترویج کے لیے سلسلہ وار ادبی اور ثقافتی پروگراموں کا آغاز کیا۔ اسے سرکار کی حمایت بھی حاصل تھی چنانچہ اس محاذ کے تحت پریم ناتھ پردیسی نے "شہید شیروانی" کے نام سے ڈراما لکھا جو اسی سال اسٹیج بھی ہوا۔ ہنگامی نوعیت کے اس ڈرامے میں قبائلی حملہ آوروں کے خلاف قومی جذبات ابھارنے کی کوشش کی گئی تھی۔ اس کے مکالمے عمدہ تھے لیکن عجلت میں لکھے جانے کی وجہ سے یہ ڈراما تکنیکی اور فنی اعتبار سے کمزور تھا۔ یہی

وہ دور ہے جب ڈراما یہاں کی کلچرل تحریک کا ایک اہم جزو بنا اور اس کی جانب سنجیدگی کے ساتھ توجہ دی جانے لگی ــــ سماجی بیداری کے لیے ڈرامے کو ایک کارگر وسیلہ جان کر کلچرل فرنٹ نے اوپن ایر تھیٹر کا قیام بھی عمل میں لایا اور مختلف دیہات میں سماجی نوعیت کے اصلاحی ڈرامے پیش کیے گئے۔ کلچرل فرنٹ کی ایک شاخ انجمن ترقی پسند تھیٹر کے قیام سے اس تحریک کو اور مہمیز لگی۔ چنانچہ پانچویں دہائی کے اختتام پر صرف پانچ ماہ کے عرصہ کے دوران مذکورہ انجمن کی طرف سے بتیس[۳۲] شو ہوئے۔ ڈراما چور بازار، ترّے بٹہ ژور (تین بٹہ چار) زمین چھپےٚ تسنزرے یس کماوِ کھیت (زمین اس کی جو اس پر کام کرے) اور ڈالر صاحب جیسے ڈرامے اسی دور میں لکھے گئے جن میں جاگیردارانہ نظام، استحصالی قوتوں، سیلاب کی تباہ کاریوں اور سماجی، اقتصادی اور انتظامی نوعیت کے مسائل کو موضوع بنایا گیا۔

اس دوران میں یاسمین کاشمیری نے "ودھوا" شمبوناتھ کول نے "اولاد"، دینا ناتھ مدریر نے "ستہ راتھ" (ساتویں رات[۱]) اور جگن ناتھ ولی نے "زون" لکھا۔ ولی کا ڈراما کشمیری شاعرہ حبہ خاتون کی زندگی سے متعلق ہے حالانکہ اس میں زبانی روایت پر زیادہ انحصار کیا گیا ہے۔ یہ ڈراما ۱۹۵۱ء میں شائع ہوا اور اس میں اس کا اردو ترجمہ بھی شامل ہے۔ بعض گیت تحقیق کی کمی کی وجہ سے خوامخواہ حبہ خاتون سے منسوب کیے گئے ہیں۔ یہ تاریخی شخصیت سے متعلق تو ہے لیکن تاریخی ڈراما میں جن اصولوں کو مدنظر رکھا جاتا ہے ان کا اس میں دور دور تک کوئی نشان نہیں ملتا ہے۔

۱۹۵۵ء میں حکومت کی جانب سے ایک باقاعدہ تحریک چلی جس کے تحت عوام کو سیلاب کی تباہ کاریوں اور اس کے تدارک کے بارے میں جانکاری فراہم کرنے

۱۔ شادی کے بعد جس رات دلہن پہلی بار میکے جاتی ہے۔

کی کوشش کی گئی ۔ چنانچہ اس وقت کے ادیبوں نے بھی اس تحریک میں اپنا کردار
ادا کیا۔ اس سلسلے میں بعض ڈرامے بھی لکھے گئے جو جگہ جگہ پورٹیبل اسٹیج پر دکھائے
گئے ۔ ان ڈراموں میں نور محمد روشن کا "نوٚو سمسار" (نیا سنسار)، امین کامل کا "پگہہ چھُ
گاش دار (آنے والا کل روشن ہے)، پشکر بھان کا "یاتن یا ترٲخ" اور علی محمد لون
کا "وِز چھےٚ ساٲنۍ" (وقت ہمارا ہے) شامل ہیں ۔ روشن، کامل اور لون کے ڈرامے
"کٔنی کتھ" (ایک ہی بات) عنوان کے تحت کتابی صورت میں "لالہ رُخ" کے اشاعتی
ادارے کی جانب سے شائع ہوئے ۔ ہنگامی موضوع پر لکھے گئے ان ڈراموں میں تکنیک
اور فن کے اعتبار سے کسی حد تک عمدگی نظر آتی ہے ۔ کامل اور لون کے ڈرامے
الگ الگ حصوں پر مشتمل ہیں۔ لون کے ڈرامے کے حصوں کے عنوانات بھی مقرر
ہیں مثلاً سیلاب سے پہلے، سیلاب، سیلاب کے بعد اور تعمیر۔

ادھر ١٩٥٣ء کے سیاسی انقلاب کے اثرات یہاں کی زندگی کے ساتھ
ساتھ شعر و ادب پر بھی پڑے ۔ اسی کے نتیجے میں نامور کشمیری شاعر دینا ناتھ نادم نے
"بوٚمبُر یمبرزل" (بھونرا اور نرگس) کے نام سے ایک اوپیرا لکھا۔ یہ ایک تمثیلی ڈراما
ہے جس میں بہار اور خزاں کے درمیان تصادم کو اُبھارا گیا ہے ۔ بھونرے اور نرگس
کی محبت کے مقابلے میں خزاں اور طوفاں کے شر انگیز اور ظالم و جابر قوتوں کے
تمثیلی پیکروں سے اس میں جو دلچسپی پیدا ہوئی ہے وہ قابل ذکر ہے ۔ نادم کا یہ اوپیرا کشمیر
ادب میں پہلا اوپیرا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ نادم نے اس سے قبل بھی ایک اوپیرا لکھا تھا جو شائع
نہیں ہوا۔ "بھونرا اور نرگس" کا پلاٹ جاندار ہے اور اس کے گیت کافی رسیلے ہیں۔ بعض
کوتاہیوں کے باوجود یہ دو ایک بار اسٹیج بھی ہوا ہے۔

نادم کے اس اوپیرا کے بعد چند اور اوپیرا لکھے گئے اور اُس وقت اسٹیج ہوئے جب ۱۹۵۶ء کے بعد حکومت کی جانب سے "جشن کشمیر" منایا گیا۔ اسکولوں کالجوں اور مختلف ڈراما کلبوں کی طرف سے ڈراما پیش ہوئے۔ ان میں کشمیری کے ساتھ ساتھ اردو ڈرامے بھی شامل تھے۔ نور محمد روشن کے ساتھ مل کر نادم نے ایک اوپیرا "ہِی مال تہٕ ناگٕ رائے" لکھا جس میں اوپیرا، ڈراما اور شیڈو پلے، تینوں کی آمیزش تھی۔ 'جشن کشمیر' کے حوالے سے ہی نادم کا ایک اور اوپیرا "نیکی تہٕ بدی" (جو ایک مقامی اسکول کے بچوں نے اسٹیج کیا) اور امین کامل کا ڈراما "حبہ خاتون" قابل ذکر ہیں۔ کامل صاحب کا ڈراما جگن ناتھ ولی کے ڈراما "زون" کے مقابلے میں کئی لحاظ سے بہتر تھا۔ مثلاً اس میں حبہ خاتون کے تعلق سے جو واقعات پیش ہوئے وہ زبانی روایت پر تکیہ کرنے کے بجائے تحقیق کی رو سے دریافت کرنے کے عمل کا نتیجہ ہیں۔ 'حبہ خاتون' میں مکالمہ نگاری اور کردار نگاری بھی خوب ہے تاہم تکنیکی اعتبار سے یہ اسٹیج کے لیے بعض دشواریوں کو راہ دیتا ہے۔ کامل صاحب نے اسے بعد میں ریڈیائی روپ دے دیا اور یہ آل انڈیا ریڈیو کے قومی نشریاتی پروگرام میں شامل ہوا ———۔ ۱۹۵۹ء میں امین کامل نے ایک اور اوپیرا "بوٗمبر تہٕ یٖمبرزل" کے نام سے لکھا جس کا موضوع عشق ہے لیکن یہ زندگی کے بعض اور حقائق کو بھی مَس کرتا ہے۔ اوپیرا لکھنے میں نادم نے شہرت حاصل کی۔ انہوں نے سب سے زیادہ اس ہیئت کو برتا۔ مذکورہ بالا اوپیرا کے بعد دینا ناتھ نادم نے تین اور اوپیرا "شہلِ کُل" (سایہ دار پیڑ) "سفر تہٕ شہہار" (سفر اور سایہ) اور "وِیتھ" (جہلم : وِتستا) لکھے جو علامتی معنویت سے مالامال ہیں۔ رحمٰن راہی کا اوپیرا

"یَلیہِ لول موتَس پھوٚر" (جب محبّت موت پر غالب آئی) " اس دور کی ایک یادگار شعری تخلیق ہے"۔ اختر محی الدین کا ڈراما "شیشہ تہٕ سنگستان" بھی اس دور سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ ڈراما بنیادی طور پر سیلاب کی تباہ کاریوں سے متعلق ہے۔ لیکن اس میں سماجی زندگی کے بعض پہلوؤں مثلاً طبقاتی کشمکش کی عکاسی بھی ہوئی ہے اختر محی الدین نے موضوع کو اس انداز سے پیش کیا ہے کہ اس میں ایک نوع کا باطنی تجربہ بھی زیریں لہر کی صورت میں ملتا ہے۔

اس تشکیلی دور میں کشمیری ڈراما کے بعض اچھے نمونے بھی تخلیق ہوئے لیکن مجموعی طور پر ڈرامے کا فن ترقی پسندی اور اس وقت کے سیاسی نظریات اور سرکاری پروگراموں سے متاثر رہا۔ مذہبی اور عشقیہ ڈراموں کے علاوہ سماجی اور ہنگامی موضوعات مثلاً حب الوطنی یا پھر سیلاب کی تباہ کاریوں یا دیگر سماجی اہمیت کے مسائل سے متعلق ڈرامے لکھے گئے۔ ان میں تفریح اور تفنّنِ طبع کا سامان بھی تھا لیکن بنیادی طور پر یہ اصلاحی رجحان کے تحت لکھے گئے تھے۔ ظاہر ہے کہ اس دور کے ڈراموں میں فنی تدبیر کاری اور اسٹیج کے لوازمات کا خیال جیسے پہلوؤں کی تلاش اس حد تک مستحسن قرار نہیں پاتی کہ جس حد تک بعد کے کشمیری ڈراموں میں یہ تلاش بامعنی معلوم ہوتی ہے حالانکہ ایک ایسے دور میں جب کشمیر میں باقاعدہ اسٹیج کا آغاز نہیں ہوا تھا ایسے ڈراموں کی موجودگی باعث حیرانگی ہے کہ جو اسٹیج کے تقاضوں کو بھی پورا کرتے ہیں اور تخلیقی اعتبار سے بھی عمدہ ہیں۔ کشمیری ڈراما کی اس صورت حال کا اگر پارسی تھیٹر کے ساتھ مقابلہ کیا جائے تو یہ امر باعث اطمنان معلوم ہوتا ہے کہ جہاں مذاق سطحی مزاح اور کہیں کہیں ابتذال اردو کے پارسی تھیٹر میں

ملتا ہے اس کا کشمیری میں بہت کم مظاہرہ ہوتا ہے۔ غالبًا اس کی وجہ یہ ہے کہ پارسی تھیٹریکل کمپنیاں بنیادی طور پر تجارتی کمپنیاں تھیں جن کے لیے بعض ادیب ڈرامے لکھتے تھے اور اس سلسلے میں کمپنیوں کی ہدایات اور عوام کے مذاق کو پیش نظر رکھتے تھے۔ اس کے برعکس کشمیری میں ڈراما نگاری کی طرف جن لوگوں نے توجہ دی وہ جینوئن ادیب اور شاعر تھے۔ کامل، نادم، اختر، لون، روشن، حاجنی اور دوسرے فنکار کشمیری ادب میں بہرحال ایک مقام رکھتے ہیں۔ اگر انہوں نے کہیں کہیں فرمایشی قسم کے ڈرامے بھی لکھے پھر بھی ان کی تخلیقی صلاحیتوں نے بہرحال ایک معیار کا خیال رکھا جس کے نتیجے میں تشکیلی دور کے بعض ڈراموں کو کشمیری ڈراما کی تاریخ میں اہمیت حاصل ہوگئی۔ یہ وہ دور ہے جب ڈراما کشمیر میں تجارتی شے نہیں بلکہ اصلاح کا ایک ذریعہ تھا۔ اور جو ڈرامے براہِ راست اصلاحی رجحان کے تحت نہیں لکھے گئے تھے ان میں بھی تفریحی عنصر بنیادی اہمیت کا حامل نہیں تھا۔ عوامی مذاق ڈراما نگاروں کے پیش نظر تو تھا لیکن اس کی بھی ایک سطح تھی۔ یہی وجہ ہے کہ جہاں اردو میں پارسی تھیٹریکل کمپنیوں کی جانب سے پیش کیے گئے ڈراموں میں سے اکثر سطحیت، پست مزاح اور عامیانہ مذاق کا مظاہرہ کرتے ہیں وہاں تشکیلی دور کے کشمیری ڈراما میں بھی سنجیدگی کا عنصر نمایاں ہے۔ یہاں پر اس امر کا ذکر بھی ضروری ہے کہ اس دور میں بعض ڈرامے خصوصًا ادبیرا علامتی معنویت کے حامل ہیں اور اس لحاظ سے ڈراما نگاروں کی تخلیقی صلاحیتوں کا مظاہرہ بھی کرتے ہیں۔ مکالمہ نگاری، کردار نگاری اور پلاٹ وغیرہ کے اعتبار سے یہ ڈرامے چاہے اس پائے کے نہ ہوں کہ ڈرامے کے فن کی بلندیاں دکھائی دیں تاہم

یہ بات اہم ہے کہ یہ سارے ڈرامے سماجی سروکار سے جڑے ہوئے ہیں اور عوامی زندگی کی مختلف کروٹوں کو پیش کرتے ہیں۔

کشمیری ڈرامے میں نئے دور کا آغاز اس وقت ہوا جب اسے چند باقاعدہ اداروں کی جانب سے نشو و نما کا سامان میسر ہوا۔ ریاستی کلچرل اکیڈمی، ریڈیو کشمیر اور محکمہ اطلاعات نے ڈراما کے فروغ کے سلسلے میں جو کردار ادا کیا وہ کشمیری ڈراما کی تاریخ میں سنہرے حروف سے لکھے جانے کے قابل ہے۔ اکیڈمی کی جانب سے ڈراما لکھنے اور انہیں پیش کرنے کے انعامی مقابلے ہوئے۔ جو ڈرامے اچھے قرار پائے انہیں زیور طباعت سے آراستہ کرنے کا بندوبست بھی ہوا۔ مختلف علاقوں میں کلچرل انجمنوں کا قیام عمل میں لایا گیا جن کے تحت جگہ جگہ ڈرامے اسٹیج ہوئے اور یوں اسٹیج کی ایک زبردست تحریک چلی۔ ادھر ۱۹۶۰ء میں ٹیگور ہال کی تعمیر سے باقاعدہ اسٹیج کی کمی بھی پوری ہوئی اور کشمیری کے ڈراما نگاروں کو اپنی تخلیقی سرگرمی جاری رکھنے کا بھرپور موقعہ نصیب ہوا۔ ڈراما نگاروں کی ایک نئی نسل سامنے آئی اور اس کے ساتھ ساتھ بعض باصلاحیت اداکار بھی اپنی اداکاری کے جوہر دکھانے اور اپنی دلچسپی اور شوق کا مظاہرہ کرنے کے لیے ڈراما کے فن کے ساتھ کسی نہ کسی طرح وابستہ ہوئے۔ معیاری ڈراما لکھنے کی کوششیں ہوئیں اور اسٹیج کے تعلق سے تکنیک کے نئے نئے تجربے بھی ہونے لگے۔ ہنگامی اور سیاسی نوعیت کے موضوعات کی بلواسطہ یا بلاواسطہ پیش کش کے ساتھ ساتھ اور اس سے ایک قدم آگے بڑھ کر گردو پیش کے مسائل اور موضوعات کو بھی پیش کیا جانے لگا۔ اس سلسلے میں اختر محی الدین کے ڈرامے "نستہِ ہُند سوال" (عزت [illegible]) اور "آپن ہور جنگ" (آپا جنگ ہار گئی) کی مثال

دی جا سکتی ہے جو اپنی رمزیت اور فنی پختگی کے باعث اس دور کے اچھے ڈراموں میں شمار کرنے کے لائق ہیں۔ اس کے علاوہ ہیرو مجاہہ (پشکر بھان) یا ہو (رادھے کرشن برارو) گرینڈ ریہرسل (پشکر بھان اور سادھو) ہی مال (جیا لال جلالی) پھندباز (عیّار) (سجود سیلانی) بٹیہ پھٹ بامن (کونپلیں پھر نکل آئیں) (بھوشن بتیا) جیسے ڈرامے بھی قابل ذکر ہیں۔ ڈراما نگاروں کی ایک نئی نسل سامنے آئی جس نے اپنے بعض پیش رووں کے دوش بدوش کشمیری ڈراما میں موضوعاتی اور تکنیکی تجربے کیے۔ اس میں موتی لال کیمو، ہری کرشن کول، اوتار کرشن رہبر، سجود سیلانی، محمد سبحان بھگت، بنسی نردوش، فاروق مسعودی اور نثار نسیم جیسے ڈراما نگار شامل ہیں۔ چنانچہ ان کی تخلیقی سرگرمیوں کے باعث کشمیری میں تاریخی ڈرامے بھی لکھے گئے اور سماجی ڈرامے بھی۔ سیاسی موضوعات کے حامل طنزیہ ڈرامے بھی اور خالص مزاحیہ ڈرامے بھی، نفسیاتی کشمکش کے ڈرامے بھی اور تفریحی ڈرامے بھی۔ اسی طرح لوک تھیٹر کو جدید ڈرامے کی صورت میں پھر سے زندہ کرنے یا پھر جدید ڈراما کو لوک تھیٹر کی روایات سے متعارف کرنے کی کوششیں بھی ہوئیں اور عالمی سطح پر ڈراما میں رونما ہونے والی تبدیلیوں سے متاثر ہوکر ایپک تھیٹر اور لایعنی تھیٹر (تھیٹر آف البرڈ) کی تکنیک بھی استعمال میں لائی گئی۔

محمد سبحان بھگت کی رہنمائی میں اکنگام (اننت ناگ) کا بھگت تھیٹر کشمیری لوک تھیٹر یعنی بھانڈ پاتھر کی روایت کو زندہ کرنے اور اسے جدید دور کی ہنگامہ پرور زندگی کے قریب لانے کے سلسلے میں پیش پیش رہا۔ کشمیری لوک تھیٹر

کے ممن میں یہ کہنا بے جا نہیں ہوگا کہ یہ انسانی سوچ کے فطری رجحان کے پھلنے
پھولنے میں یقین رکھتا ہے۔ یہ رویہ جدید کشمیری ڈراما کا ایک کارگر ہتھیار بنا۔
بھگت تھیٹر ایک مقبول عوامی تھیٹر کی حیثیت سے اُبھرا۔ اس نے جدید دور کے
سماجی مسائل کو پیش کرنے کے ساتھ ساتھ پُرانے مقبول عام کھیل یا پاتھر دکھاکر
انہیں نئی زندگی عطا کی۔ لوک تھیٹر کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں کلاسیکی
ڈراما کے اصول و ضوابط نہیں ہوتے بلکہ اس کا فطری پہلو تماشہ بینوں کو بھی شامل
کرتا ہے۔ چنانچہ بھگت تھیٹر اکنگام نے لوک تھیٹر کو محفوظ کیا اور جگہ جگہ اس
کے نمونے لوگوں کی دلچسپی کا مرکز بن گئے۔ محمد سبحان بھگت نے خود بھی کئی
ڈرامے لکھے مثلاً تقدیر، اکہ نندن، "منتلہٕ لیجہٕ پانسزو" ہوس، سوہ ریگیہ حور (سورگ کی اپسرا)
اور نیائے وغیرہ۔ ان کے ڈراموں کی دو کتابیں شائع ہوئی ہیں۔ "کاشر لکہ تھیٹر
اور" بانڈ جشن "۔ ڈراما "تقدیر" سماجی نابرابری اور سیاسی استحصال کے موضوع کی
ایسی ڈرامائی صورت ہے جس میں طنز اور استہزا کی خصوصیات نمایاں ہیں۔

بھگت تھیٹر کے قیام کے تعلق سے موتی لال کیمو کا نام کافی اہم ہے۔
محمد سبحان بھگت کی صلاحیتوں کو ابھارنے، انہیں ڈراما لکھنے کی تحریک دینے،
تھیٹر قائم کرنے اور لوک فارم کو محفوظ کرنے کے ساتھ ساتھ اسے نئے تقاضوں
کے مطابق ڈھالنے کی ترغیب دینے میں کیمو نے ذاتی دلچسپی لی ہے۔ یوں بھی
کشمیری میں ڈراما کے فن کے فروغ کے سلسلے میں موتی لال کیمو کی خدمات
ناقابل فراموش ہیں۔ انہوں نے ڈراما کے فن پر سنجیدگی سے غور کیا، ڈراما لکھنے
کا متواتر عمل جاری رکھا، ڈراموں کو اسٹیج کرانے میں ذاتی دلچسپی لی اور ان کی

اشاعت کی جانب بھی توجہ دی۔ یوں انہوں نے کشمیری میں ڈراما نگاری کا اپنا ایک الگ رنگ قائم کیا۔ چنانچہ لوک تھیٹر کی روایت ان کے یہاں جس حد تک ملتی ہے اس سے ان کا شناخت نامہ مرتب ہوتا ہے۔ لل بو درالیس لولرے' ژھائے (آسیب)' ترنوو اور طوطہٕ تہٕ آنہٕ (طوطا اور آئینہ) جیسے ڈرامے کیمو کے نمائندہ ڈرامے ہیں' جن میں لوک تھیٹر کا اسلوب بھی ملتا ہے اور جدید تھیٹر کے مختلف رجحانات کا عکس بھی۔ "لل بو درالیس لولرے" ایک سماجی ڈراما ہے۔ جس میں جہیز کی بدعت کے ایک عمومی موضوع کو پیش کیا گیا ہے لیکن اس کی ساخت' تکنیک اور موضوع کا برتاؤ منفرد ہے۔ ڈراما تین ایکٹوں پر مشتمل ہے۔ ہر ایک ایکٹ اپنی جگہ ایک مکمل ڈراما ہے۔ ان تین ایکٹوں کی ترتیب اگر بدل دی جائے تو یہ کامیڈی کے قریب آجاتا ہے۔ کردار شروع میں ہی اپنا تعارف کراتے ہیں اور یہ صورت جہاں اسکے جدید ڈراما کی تکنیک سے قریب ہونے کا احساس دلاتی ہے وہیں لوک تھیٹر کی روایت سے اس کے رشتے کی تصدیق بھی کرتی ہے۔ ڈراما نگار نے خود اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ اس کی تکنیک انہوں نے لوک تھیٹر یعنی "بانڈ پاتھر" سے حاصل کی ہے۔

"ترنوو" بھی ایک سماجی ڈراما ہے لیکن اس میں موضوع کے تئیں ایک الگ اپروچ ملتا ہے۔ مارکسی نظریے اور سماجی وابستگی کے طے شدہ ادبی فارمولا نے سماجی اور اقتصادی مسائل کے تئیں جو معاملہ کیا ہے وہ مصنف کے نزدیک پوری حقیقت نہیں ہے۔ استحصال کی نوعیت بھی زندگی کی پیچیدگی کے پیش نظر پیچیدہ بن گئی ہے اور یہ مختلف روپ دھار کر معاشرے میں اس طرح سرایت کر جاتا ہے کہ اس

کی پہچان بھی مشکل بن جاتی ہے۔ "حرم خانک آینہ" میں بھی ایک سامنے کے واقعے کو اس طرح ڈرامائی صورت عطا کی گئی ہے کہ یہ انسانی وجود کا آئینہ بن جاتا ہے۔ دونوں ڈراموں میں مزاح کا عنصر دراصل طنز کا اوپری چھلکا ہے۔ پیاز کے چھلکے کی طرح ——— چھیلا تو آنکھ بھر آئی۔

● موتی لال کیموؔ کا سب سے اہم اور قابل ذکر ڈراما "ژھاے (آسیب) ہے یہ تاریخی ڈراموں میں شامل کیا جاتا ہے کیونکہ راجہ للتا دیتہ کے دور کے پس منظر میں لکھا گیا یہ ڈراما بہر حال اپنی اساس تاریخی شواہد یا روایات میں ہی رکھتا ہے لیکن کیموؔ کا مقصد تاریخ کے کسی خاص واقعے کو دہرانے کا نہیں ہے بلکہ اسے ایک مخصوص موضوع کو اپنی تمام وسعتوں کے ساتھ ڈرامائی عمل کے ساتھ پیش کرنا ہے اور یہ موضوع ہے یقین اور شک کا تصادم اور تضاد۔ راجہ للتا دیتہ مکتا پیڈ کی دیوی شکتی پر عوام کا ایمان ہے۔ اس کی فوج کو آریانک دیش پر حملہ کرنے کے لیے کوچ کرنا ہے لیکن اس سے پہلے ہی گجندر نام کا ہاتھی پاگل ہو جاتا ہے اور ساتھ ہی دُم دار تارا ظاہر ہو جاتا ہے۔ اس کے علاوہ راجکمار کے چھوٹے بیٹے جیا پیڈ کے جسم پر چیچک نمودار ہونے لگی ہے۔ توہّمات کے اسیر لوگوں کے لیے یہ واقعات غیر معمولی ہیں اور ایسے بُرے وقت میں فوج کا کوچ کرنا مناسب نہیں۔ بھکشو سرجن متر، چندر کی بوڑھی ماں اور سیناپتی کی بیوی منجر کا ایسے کردار ہیں جن کے ذریعہ سے توہّم پرستی کی فضا کو محسوس بنا دیا گیا ہے۔ یہ چاہتے ہیں کہ راجا اپنے فیصلے پر نظر ثانی کرے لیکن نئے ملکوں اور نئی دشاؤں کو دیکھنے کی ہوس راجا کو اپنا ارادہ بدلنے نہیں دیتی۔ ادھر فوج کو بھی راجا للتا دتیہ کی دیوی شکتی پر مکمل یقین ہے کہ وہ انہیں کسی بھی مصیبت سے نجات دلائے گی۔

یہی اندھا یقین انہیں خراب موسمی حالات میں بھی جنگی مہم پر جانے کے لیے آمادہ کرلیتا ہے۔ اس یقین کا سب سے بڑا نمائندہ بھوپت ہے۔ جبکہ نوجوان سپاہی چندر کا شعور بیدار ہے۔ اس پر توہمات کا کوئی پردہ نہیں ہے۔ اس کا باپ اسی طرح کی جنگی مہم میں اپنی جان دے چکا ہے اسی لیے اس کی بوڑھی ماں چاہتی ہے کہ وہ فوج کے ساتھ نہ جائے۔ چندر ہر وقت بھوپت کے اندھے یقین کو شک کی نگاہ سے دیکھتا اور حقیقت کی کسوٹی پر پرکھنا چاہتا ہے۔ بھوپت کو یقین ہے کہ راجا کی ایک نظر ہی بدمست ہاتھی کو رام کرے گی۔ لیکن چندر، راجا کے سب سے پیارے ہاتھی گجندر کے بدمست ہونے پر فکرمند ہے۔

چندر : بھوپت! کہیں یہ ہاتھی خوبصورت شہر پرس پور کو تباہ نہ کر ڈالے۔ پھولوں کی اس وادی کا حسن اجاڑ نہ دے۔ اوہ! میں یہ تباہی نہیں دیکھ سکتا۔

بھوپت : (شرارت آمیز لہجے میں) تو تمہیں کیوں فکر ہونے لگی۔

چندر : فکر کیوں نہ ہو۔ کیا میں اس شہر کا باشندہ نہیں ہوں۔ میں یہ بربادی نہیں دیکھ سکتا۔ راجا للتا دتیہ نے یہ شہر کروڑوں روپے خرچ کرکے بنوایا۔ اسے وہاروں اور مندروں سے سجایا۔ اور اسی شہر کی خوبصورتی کو ایک بدمست ہاتھی تہس نہس کرے!

بھوپت : یہ تو کچھ نہیں ہے۔ ہُنہہ! (لمحہ بھر کی خاموشی کے بعد) جب لاتعداد انسان، لاتعداد سینا، لاتعداد ہاتھی بدمست

ہو جائیں اور دو دھڑوں میں بٹ کر ایک دوسرے کو روندھ
ڈالیں اور بھوکے شیروں کی مانند سب آپس میں ٹوٹ
پڑیں تو اسے کیا کہو گے۔

چندر : وہ تو جنگ ہوئی

بھوپت: اس وقت تو نہیں کانپو گے، خوفزدہ نہیں ہو جاؤ گے!
تمہارے ہاتھ سے نیزہ تو نہیں چھوٹے گا۔ رتھ سے تو
نہیں گر پڑو گے، ہاتھی کی چنگھاڑ سن کر بے ہوش تو نہیں
ہو جاؤ گے ...... دشمن کے آہنی بازو دیکھ کر چہرے
کا رنگ فق تو نہیں پڑے گا۔

— خاموشی —

خاموش کیوں ہو۔ اس کو کہتے ہیں مہاوناش اور اس کا ایک
کردار بننے کی خاطر تم راجا کی سینا میں بھرتی ہوئے ہو۔
اس وقت ایک ہاتھی بدمست ہو گیا اور تم ڈر گئے۔

چندر اور بھوپت کے مابین یہ مکالمہ راجا کے گجندر ہاتھی کی علامتی اہمیت کی جانب بھی اشارہ کرتا ہے۔ ساتھ ہی جنگ کے جنون اور اس کی تباہ کاری پر تبصرہ کرتا ہے۔ مہاوناش یعنی بڑی تباہی کا منظر بھوپت نے جنگوں میں دیکھا ہے لیکن اسے معلوم ہے کہ راجا کا حکم ماننا اس کا فرض ہے۔ کشمیر میں راج محل کی حفاظت اور کشمیر سے باہر راجا کی خبر گیری۔ یہی اس کی تقدیر میں لکھا ہے۔ بھوپت اسی فرض شناسی کا نمائندہ ہے لیکن اسے معلوم نہیں کہ اس کی فرض شناسی اس کی معصومیت کا نتیجہ

ہے۔ چنانچہ وہ ہر وقت راجا کا دفاع کرتا نظر آتا ہے۔ سیناپتی وردھمان کی بیوی منجرکا اسی لیے اس پر برس پڑتی ہے۔ کیونکہ بھوپت جنگی مہم پر جانے کے راجا کے ارادے کو اٹل کہتا ہے۔

منجرکا : (غصّہ سے) کیسی باتیں کرتے ہو۔ اس مہم پر کیا صرف تمہیں ہی جانا ہے، کیا تم پتھریں سے جنے ہو یا پھر تمارا دل پتھّر کا ہے........

کیا جنگ کے دوران لوگوں کے زخموں سے رستے ہوئے لہو کو دیکھ کر تمارا دل پگھلا نہیں ہے؟ کیا تجھے دیس سے باہر اور گھر سے برسوں دور رہ کر اپنے بیوی بچوں کی یاد نہیں آئی ہے۔ کیا تجھے جنگ کے دوران کوسوں میل پیدل چل کر شام کو تھکان دور کرنے کے لیے پاؤں دھو لینے کی ضرورت محسوس نہیں ہوئی ہے۔ آرام کرنے کی ضرورت نہیں پڑی ہے؟

ڈراما کا دوسرا ایکٹ برفانی موسم میں پھنسے ہوئے سپاہیوں کی نفسانفسی کے عالم کو پیش کرتا ہے۔ فوجیوں کی زیادہ تر تعداد برفانی تودوں کی زد میں آکر ختم ہو چکی ہے۔ سیناپتی وردھمان، بھوپت اور چندر کی قیام گاہ میں جلتی ہوئی روغنی لکڑی کی روشنی مدھم ہوئی ہے۔ بھوپت کا اب بھی ایمان ہے کہ راجا کی دیوی شکتی اس خراب موسم میں فوج کی حفاظت کرے گی۔ دور آسمان میں ہنس کا جوڑا دکھائی دے گا اور دھوپ نکل آئے گی۔ لیکن نہ راجا کا کوئی کرشمہ حقیقت بن جاتا ہے اور نہ ہی

دھوپ نکل آتی ہے۔ وردھمان بھی اب شک اور پریشانی کے گھیرے میں آجاتا ہے۔ وہ خواب میں اپنی منجر کا سے اس بات کا اظہار کرتا ہے کہ راجا کی ملک گیری کی ہوس کے لیے وہ قربان ہو رہا ہے۔ دوسری طرف چندر کو یقین ہے کہ کوئی چمتکار ہونے والا نہیں ہے۔ وہ مہیب سائے کو محسوس کرتا ہے جو آسیب کی طرح اس کے سارے وجود پر سوار ہو چکا ہے۔ اس خوف اور بے سروسامانی کے عالم میں ہاتھی گجندر کی چھنگاڑیں خوف کو مزید شدید بنا دیتی ہیں۔ راجا کا یہ ہاتھی جو تمام حیوانوں میں افضل ہے آخری سانسیں لے رہا ہے۔ اگر راجا کی شکتی اسے نہیں بچا سکتی ہے تو بھلا بھیر اوروں کی کیا بساط۔ ادھر خورد و نوش کا سارا سامان ختم ہو چکا ہے۔ راجا للتا دتیہ، جو ساری زندگی سوریہ دیوتا کی پوجا کرتا آیا ہے، سوریہ دیوتا کی زرّیں مورتی کو توڑ دیتا ہے، ساری دھرم پستکیں پھاڑ دیتا ہے اور اپنا انمول لعل رجنی کانت توڑنے کی بھی کوشش کرتا ہے، کیونکہ وہ بھی جانتا ہے کہ برفانی طوفان اور خراب موسمی حالات کی زد سے بچنا محال ہے۔ راج گرو پہلی بار اندھے یقین کے بت کو توڑ دیتا ہے اور حقیقت سے پردہ اٹھاتا ہے کہ راجا کی دیوی شکتی کے بارے میں جو باتیں شروع سے پھیلائی گئی تھیں وہ ساری جھوٹی تھیں۔ راجا کی ہوس پوری کرنے کی خاطر اس نے یہ ساری باتیں خود گھڑ لی تھیں۔ یہ وہ مقام ہے جہاں جھوٹی تسلیاں کام نہیں آتیں، جہاں زندگی پر موت غالب دکھائی دیتی ہے۔ سیناپتی وردھمان پر جب حقیقت آشکار ہو جاتی ہے تو وہ راج گرو کا سر قلم کر دیتا ہے۔

تیسرے ایکٹ میں مکمّل افراتفری کا عالم ہے۔ بچی کھچی سینا میں انتشار پھیل جاتا ہے اور وہ ایک دوسرے پر ٹوٹ پڑتے ہیں۔ گجندر ہاتھی بالآخر مر جاتا ہے۔ ادھر

سیناپتی وردھمان بدلے کی آگ میں جل کر راجا کا قتل کر دیتا ہے کیونکہ اس نے اپنی رعایا اور سینا کو دھوکا دیا تھا۔ اس نے اپنی ملک گری کی ہوس کے تحت راجکمار کو راج پاٹ کے عیش منانے کے لیے رکھا تھا اور سینا کو تباہی کے منہ میں دھکیل دیا تھا۔

بھوپت: مگر تم نے ہمارے ان داتا کو مار ڈالا، ہمارے ایشر کو!

وردھمان: یہی تو بھرم تھا، میں نے تمارے بھرم کو مارا...... میں
نے اپنے بھرم کو مارا جس پر میں نے اپنی جوانی نچھاور
کردی، اپنا گھر بار چھوڑا، لیکن آخر پر یہ خالی بھرم ثابت ہوا۔

وردھمان کے ہاتھوں راجا کے قتل کے بعد نہ کوئی راجا ہے اور نہ سیناپتی۔ کیونکہ خود وردھمان کو یہ احساس ہے کہ سیناپتی وہ ہوتا ہے جس کے ہاتھ میں ساری سینا کا اعتماد ہو۔ اب کوئی راجا کا تاج پہننے کے لیے تیار بھی نہیں۔ کیونکہ یہ وہ وقت ہے جب راجا اور پرجا دونوں موت کے منہ میں ہیں۔ بھوپت کو احساس ہوتا ہے کہ اس نے چندر کے دل میں یقین کی شمع روشن کرکے بڑی غلطی کی۔ اور اپنی لاعلمی کی دھند میں اُسے گمراہ کیا۔ چنانچہ وہ اپنے تھیلے میں رکھی مورتی میں سے زہر نکال کر کھالیتا ہے۔ باقی ساری سینا برفانی تودے کے نیچے آکر تباہ ہو جاتی ہے۔ اکیلا چندر یہ ساری تباہی دیکھنے کے لیے زندہ بچ جاتا ہے۔ اب سورج نکلنے لگتا ہے، بادل شفق رنگ ہو جاتے ہیں اور پہاڑی چوٹیاں نمودار ہونے لگتی ہیں اور چندر بھوپت کی لاش کے سامنے اپنے وجود کی بے معنویت پر کف افسوس ملتا ہے۔

"بھوپت! یہاں اب کون ہے، یہاں اب کیا ہے، صرف
میں اور میرا سایہ۔ اور یہ بے معنی تاج ـــــ اف، باندھ

ٹوٹ گیا، بندش ختم ہوگئی، سب چلے گئے، اور میں۔ میں

اب کس لیے زندہ ہوں، کس لیے، آخر کس کے لیے۔"

سب لوگ جہاں توہّمات، لاعلمی اور غفلت میں مر جاتے ہیں وہاں بیداری اور مستقبل کی علامت چندر ڈرامے کا اکیلا المیہ کردار بن جاتا ہے۔ وہ اس بات کے لیے ترستا ہے کہ کوئی ہوتا جو موسم کے بدل جانے کا اثبات کرتا۔

آسیب (ژھائے) کے واقعاتی پس منظر میں ایک جم غفیر ہے لیکن اسٹیج پر دس یا بارہ کرداران سارے واقعات کا بار اٹھاتے ہیں۔ اسٹیج کا منظر صرف راج محل کا ایک حصّہ ہے اور برف میں لگا ایک خیمہ۔ پہلے ایکٹ میں بدمست ہاتھی کا تاثر مکالموں کے ذریعہ سے ملتا ہے اور وہ بھی اس عمدگی کے ساتھ کہ گجندر ہاتھی کی ساری بدمستیاں اور اسے قابو کرنے کی ساری کوششیں آنکھوں کے سامنے کا منظر معلوم پڑتی ہیں۔ یہی حال (اور تاثر میں اس سے کہیں بڑھ کر) دوسرے اور تیسرے ایکٹ کا ہے جہاں موسم کی خرابی، برف و باراں اور تودوں کے نیچے دب جانے والے سپاہیوں کی بے بسی، گجندر کی موت اور سپاہیوں کے درمیان افراتفری، سب کچھ چند کرداروں کے مکالموں اور صوتی اثرات کے ذریعہ سے رواں منظر کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ پورے ڈرامے میں راجہ للتا دتیہ خود کہیں موجود نہیں ہے لیکن اس کی موجودگی کا احساس آخر تک قائم ہے۔

بھوپت اور چندر ڈراما کے دو نمائندہ کردار ہیں۔ یہ روایت اور بغاوت، توہم اور حقیقت، یقین اور شک کے تصادم کے باعث ہیں۔ یہ تصادم ظاہری نہیں ہے بھوپت ماضی ہے اور چندر حال۔ چندر بھوپت سے وابستہ بھی ہے اور اس سے الگ

بھی۔ بھوپت اس کے دل میں یقین کی گرمی پیدا کرتا ہے۔ برفانی طوفان کی زد میں جب سب لوگوں کی جان کے لالے پڑ جاتے ہیں تو بھوپت اس امید کا اظہار کرتا ہے کہ ممکن ہے چندر اس دن تک زندہ رہے جب دھوپ نکل آئے کیونکہ ایک نہ ایک دن تو بادل چھٹ جائیں گے اور طوفان تھم جائے گا۔ یوں ماضی کا سہارا یکسر بے معنی نہیں۔ چندر شروع ہی سے بھوپت کے یقین کو شک کی نگاہوں سے دیکھتا ہے لیکن بھوپت اس قدر اس پر حاوی ہے کہ تشکیک کو ساتھ لے کر بھی وہ توہمات کے دائرے میں آجاتا ہے۔ ماضی سے مفر اس قدر آسان بھی تو نہیں۔ نوجوان چندر عمر رسیدہ بھوپت کو اپنا سہارا محسوس کرتا ہے۔ اور یہی بھوپت خودکشی کر کے چندر کی گود میں دم توڑ دیتا ہے۔ گویا ماضی حال کے بلکہ مستقبل کے سامنے ہتھیار ڈال دیتا ہے۔ جب ساری باتوں سے توہم کا پردہ ہٹ جاتا ہے اور حقیقت سامنے آجاتی ہے تو ماضی فنا ہو چکا ہوتا ہے۔ ماضی کے پاس مستقبل کو کہنے اور سنانے کے لیے بہت کچھ ہے لیکن حال اپنی صورت حال سنانے کے لیے ماضی کی سماعت سے محروم ہے۔

ڈرامے میں گجندر ہاتھی اور راجا للتا دتیہ کے درمیان کئی چیزیں مشترک ہیں۔ ڈراما کے آغاز میں گجندر ہاتھی بدمست ہو چکا ہے اور اسے قابو کرنے کے جتن کیے جاتے ہیں تاکہ پری ہاس پورہ تباہی سے بچ جائے۔ راجہ بھی اسی بدمستی کا شکار ہے۔ گجندر کی موت اور راجا کے قتل کا واقعہ قریب قریب ایک ساتھ سامنے آتا ہے۔

گجندر کی بدمستی جنگ کی تباہی یا راجا کی ہوس کاری بھی ہے۔ یوں گجندر ہاتھی ایک اہم استعارہ بھی ہے۔ بادل چھٹ جانے اور سورج نکلنے کا حوالہ بھی ڈرامائی واقعات کے

معنوی جہات میں اضافہ کرتا ہے۔ یہ بادل توہّم کے بادل بھی ہیں۔ وہ مہیب سایہ یا آسیب بھی جو ہر شخص کے سر پر منڈلاتا ہوا دکھائی دیتا ہے اور جس کا شعور چندر کو سب سے زیادہ ہے۔

عقیدے کو حکمرانی کے لیے ایک بیساکھی کے بطور استعمال کرنے اور یوں رعایا کا استحصال کرنے کا منظر راج گرو کی ریاکاری سے سامنے آتا ہے۔ وہ بھی سیاست میں شامل ہو جاتا ہے اور عوام کا سب سے بڑا ہمدرد ہونے کے بجائے یا ان کا نجات دہندہ بننے کے بجائے ان کے مصائب کا باعث بن جاتا ہے۔ سیناپتی وردھمان فرض شناس ہے۔ وہ کوچ کے حق میں محض اس لیے ہے کہ پہاڑوں اور پڑاؤں پر کوٹہ راجا کی فوج گھڑسوار اور رتھ مزدورے کر منتظر ہوگی۔ کہیں وہ یہ نہ خیال کریں کہ للتادتیہ کے یہاں بغاوت بھڑک اٹھی ہے۔ اس سے دشمنوں کے حوصلے بڑھ جائیں گے اور وہ باج دینا بند کردیں گے۔

موتی لال کیمو کے اس ڈرامے کا موضوع بظاہر بہت بڑا نہیں ہے۔ توہّم پرستی کو موضوع بنانے کے لیے تاریخ کے ایک واقعے کا سہارا لیا گیا ہے لیکن ڈراما نگار کی گرفت ڈراما کے خارجی اور داخلی تصادم پر اس قدر مضبوط ہے کہ یہ عام سا موضوع کئی معنوی جہات کا احاطہ کرکے غیر معمولی بن جاتا ہے۔ یہ ڈراما کیمو نے ۱۹۶۶ء میں لکھا اور اس پر کئی بار نظر ثانی کرکے ۱۹۷۲ء میں شائع کیا۔ یہ کہنے کے لیے میرے پاس اس وقت کوئی ثبوت نہیں ہے کہ یہ ڈراما علی محمد لون کے شاہکار ڈراما "سُیا" سے متاثر ہوکر لکھا گیا ہے لیکن دونوں ڈراموں کے بعض اندرونی مگر ناقابل بیان شواہد مجھے بار بار یہ باور کراتے ہیں کہ لون کے ڈراما "سُیا" کی اہمیت اور اس کی فنی قدر و قیمت کو کیمو نے ضرور پہچانا ہوگا اور "ترِ ھائے" لکھنے کا ارادہ کیا ہوگا۔

"نگر ودآسی" (شہراداس ہے) کا پلاٹ بھی "راج ترنگنی" میں درج واقعات پر مبنی ہے۔ لیکن اننت دیو، کاش دیو اور ہرش دیو کے دور کے پس منظر میں دراصل جدید دور کے درد و کرب کو ڈرامائی صورت دے دی گئی ہے۔ اس ڈراما کے کردار اپنے دور کی ہی بات کرتے ہیں لیکن قاری یا ناظر قدیم دور کے اس مکالمے کی رو سے جدید دور کی حقیقتوں کا ادراک حاصل کرلیتا ہے۔ ڈرامے میں 'کورس' کا بھی استعمال ملتا ہے جو اسے یونانی طرز کے المیہ ڈراموں کے مماثل کر دیتا ہے۔ موتی لال کیمو کے دوسرے ڈراموں کی طرح اس ڈرامے کی تکنیک میں جدت کا پہلو نمایاں ہے۔

● کشمیری ڈراما کو جن فنکاروں کے ہاتھوں فروغ حاصل ہوا اُن میں علی محمد لون کا نام اس لحاظ سے سرفہرست ہے کہ انہوں نے سب سے زیادہ ڈرامے لکھے۔ لون نے اردو اور کشمیری دونوں زبانوں میں ڈرامے لکھے۔ اسٹیج ڈرامے کے ساتھ ساتھ ریڈیو ڈرامے بھی تخلیق کیے۔ اُن کے ڈراموں کی تعداد ڈیڑھ سو سے زائد ہے۔ ان میں بعض شائع بھی ہوئے ہیں جبکہ اکثر ڈراموں کے مسودے یا تو ریڈیو کشمیر کی لائبریری میں پڑے ہوئے ہیں یا پھر اسٹیج سے تعلق رکھنے والے حضرات کے ہاتھوں ضائع ہوئے ہیں۔ ان کے بعض ڈرامے ریڈیو ڈراموں کے ہی وہ روپ ہیں جو اسٹیج کی ضرورتوں کے پیش نظر ترمیم کے عمل سے گزرے ہیں۔ کشمیری ڈراما میں لون نے موضوع کی جدت کے ساتھ ساتھ ہیئت اور تکنیک کی تازہ کاری کا بھی بھرپور مظاہرہ کیا ہے۔ ان کے اسٹیج ڈراموں میں تقدیر ساز، چارِی بآتھر، دودھ لبھ پنڈت اور سب سے بڑھ کر "سُیا" نمائندہ ڈرامے قرار دیئے جا سکتے ہیں۔

ڈراما " تقدیرساز" ریاستی کلچرل اکیڈمی کے کشمیری مجلّہ "سون ادب" (۱۹۶۷ء) میں شائع ہوا۔ یہ سرینگر کے ٹیگور ہال میں اسٹیج بھی ہوا۔ یہ ایک بابی ڈراما ہے اور اپنی تکنیک کے اعتبار سے تازگی کا احساس دلاتا ہے۔ "تقدیر ساز" میں مرّوجہ سماج کے ان نام نہاد معماروں کے چہروں کو بے نقاب کیا گیا ہے جو اپنی اہمیت جتلاتے ہیں اور اپنی نقلی صورتوں کی تشہیر کرتے ہیں حالانکہ یہی وہ لوگ ہیں جو سماج کی کدورتوں اور برائیوں کا باعث ہیں۔ معاشرے میں یہ کمی موجودہ صدی کی پہلی یا دوسری دہائی ہی میں پیدا ہوگئی تھی لیکن اب صورتحال یہ ہے کہ پورا معاشرہ اب شاید اندر سے کھوکھلا ہوچکا ہے اور بے ایمانی، فرض ناشناسی اور رشوت خوری اس کی شناخت بن گئی ہے۔ اس طرح کی بدعتوں کو اس حد تک سماجی استناد حاصل ہوچکا ہے کہ لگتا ہے یہ INSTITUTIONALISE ہوگئی ہیں۔

تقدیرساز میں سات بنیادی کردار ملتے ہیں۔ یہ آزاد خیال انجمن کے ممبر ہیں۔ صحافی، ادیب، سیاسی رہنما، سماجی کارکن، ٹھیکہ دار اور سرکاری افسران کرداروں میں شامل ہیں۔ یہ زندگی کے مختلف شعبوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ انجمن کی جانب سے ایک جلسے کا انعقاد کیا جاتا ہے جس میں یہ سب ممبر حاضرین کے سامنے بڑی لمبی لمبی تقریروں کے ذریعہ اپنی آزاد خیالی یا روشن ضمیری کا ڈھول پیٹنے کی کوشش کرتے ہیں۔ حاضرین کی نمایندگی چار نوجوانوں کے ذریعہ سے ہوتی ہے۔ جن میں ایک عورت بھی شامل ہے۔ یہ نئی پود کے باشعور اور بیدار مغز لوگ ہیں جو فریب کاری اور جعلسازی کے مقابلے میں حقیقت پر یقین کرتے ہیں۔ اسٹیج پر جو بھی ممبر مائیک کے سامنے

آکر اپنے بارے میں بڑے بڑے دعویٰ کرتا ہے اس کا پول کھولنے کے لیے نوجوان اس کی اصل کو سامنے لاتے ہیں اور یوں ممبروں کے تئیں لوگوں کا بھرم توڑ دیتے ہیں۔

ڈراما کا عنوان "تقدیر ساز" معنی خیز ہے۔ یہ ایک طرف نام نہاد آزاد خیال انجمن کے حوالے سے ایک طنزیہ عنوان ہے اور دوسری طرف انجمن کے ممبروں کے خلاف آواز اٹھانے والے نوجوانوں کا خواب بھی۔ تقدیر سازی ڈھونگی ممبروں سے نہیں بلکہ نئے دور کے باشعور اور بے باک نوجوانوں کے ذریعہ سے ممکن ہے۔ مشہور صحافی اور ادیب شمیم احمد شمیم نے اس ڈرامے کی معنویت اور اس کی فنی قدروقیمت پر بات کرتے ہوئے کہا تھا کہ "کشمیر کے ادیبوں پر آج میرا اعتماد بحال ہوگیا"۔ لون کے اس ڈرامے میں کردار اور مکالمے غیر فطری نہیں ہیں۔ یہ کردار سازی کا ڈراما نہیں بلکہ کرداروں کے چہرے سے مکرو فریب کی نقاب ہٹانے کا ڈراما ہے۔ اس کا پلاٹ روایتی پلاٹ کے تصور سے مختلف ہے لیکن چست ہے۔

علی محمد لون نے ایپک تھیٹر اور لایعنی تھیٹر (تھیٹر آف ایبسرڈ) کی تکنیک کا استعمال ڈراما "چاری پآتھر" (بے وقوفوں کا کھیل) میں بڑی خوبی کے ساتھ کیا۔ لون کا یہ ڈراما ۱۹۷۰ء میں کشمیری شیرازہ (کلچرل اکیڈمی) کے ڈراما نمبر میں شائع ہوا۔ "آدم، حوّا تہٕ ابلیس" (آدم حوّا اور ابلیس) کے عنوان سے یہ ڈراما ریڈیو اور ٹیلی ویژن پر بھی پیش ہوا۔ کشمیری میں یہ ڈراما اپنی نوعیت کا پہلا ڈراما ہے جسے موضوع اور اسلوب دونوں اعتبار سے جدید کہا جاسکتا ہے۔ چنانچہ اسی ڈرامے سے کشمیری ڈراما میں ایپک تھیٹر اور لایعنی تھیٹر کے اثرات کی شروعات ہوتی ہیں۔ یہ کہنا بے جا نہ

ہوگا کہ فاروق مسعودی کا "کالج پاتھر" اور ہری کرشن کول کا "ناٹک کرُو بند"
اسی ڈرامے کے تتبع میں تخلیق ہوئے یا کم از کم یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس طرح کے ڈراموں
میں اولیت کا سہرا لون کے ڈرامے کے ہی سر ہے۔

"چارآری پاتھر" میں پلاٹ، کردار نگاری اور مکالمہ نگاری کے روایتی تصور
سے انحراف کرکے زندگی کی بے معنویت کو پلاٹ کی بدنظمی، کرداروں کی لاشخصیت
اور مکالموں کی بے معنویت کے ذریعہ سے پیش کیا گیا ہے۔ ایپک تھیٹر کی رو سے
ڈراما ناظرین کے جذبات کو نہیں بلکہ ان کے ذہن یا شعور کو انگیز کرتا ہے۔
اس کے لیے ضروری ہے کہ ناظرین کو یہ باور کرایا جائے کہ جو کچھ وہ اسٹیج پر
دیکھتے ہیں وہ ڈراما ہے، صرف ڈراما۔ ایپک تھیٹر کے بانی اور جرمنی کے مشہور ڈراما
نگار برٹولٹ بریخت نے ڈرامے کی نئی تھیوری پیش کرتے ہوئے خود لکھا ہے
کہ ڈراما دیکھنے والوں کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ اپنے ہیٹ (HATS) کی طرح
اپنی کھوپڑی کو بھی تھیٹر ہال کے باہر نہ رکھیں۔ یعنی وہ ڈراما کے کرداروں کے
ساتھ جذباتی طور وابستہ نہ ہو جائیں بلکہ اپنی ناقدانہ دوری CRITICAL
DETACHMENT کو قائم رکھیں۔ یہ جبھی ممکن ہے جب ڈراما نگار ڈراما کی
ساخت اس طرح کی رکھے کہ ناظر فریب نظر (ILLUSION) اور حقیقت کے
درمیان فرق کو سمجھ سکے۔ دیکھا جائے تو ایک حد تک یہ تصور کشمیری لوک تھیٹر
یعنی "بانڈ پاتھر" میں بھی موجود ہے۔ مختلف کردار انجام دینے والے اداکار
اسی لباس اور کاسٹیوم میں آخر پر اداکاروں یا جذباتی طور پر غیر وابستہ افراد
کی حیثیت سے ان کرداروں پر تبصرہ کرتے ہیں اور یوں دیکھنے والے کے اس بھرم

کو توڑ دیتے ہیں جو اداکاری کے عمل سے قائم ہو جاتا ہے۔ تاہم کشمیری کے
ڈرامانگاروں کے یہاں یہ تکنیک لوک تھیٹر کی تکنیک کی ارتقائی صورت قرار نہیں
دی جا سکتی ہر چند کہ ان میں مماثلتیں پائی جاتی ہیں۔ اس کے برعکس کشمیری ڈراما میں یہ
تکنیک ڈراما میں ہونے والی اُن تبدیلیوں سے رشتہ رکھتی ہے جو مغربی ڈراما میں
موجودہ صدی کے نصف اول میں نمایاں ہوئیں۔

"چاٹری یا تھر" میں روٹین زندگی میں پھنسے ہوئے فرد کی ذہنی اور نفسیاتی
کیفیت کی عکاسی ملتی ہے۔ فرد اپنی زندگی کو اپنی مرضی کے مطابق گزارنا چاہتا
ہے۔ لیکن زندگی کے تئیں اس کے برتاؤ کو وہ عناصر متعین کرتے ہیں جنہیں وہ غیر
تصور کرتا ہے۔ وہ اسی لیے حدبندیوں کو توڑ کر اپنے وجود کی معنویت دریافت
کرنے کی کوشش کرتا ہے، متعین صورت حال سے بغاوت کرتا ہے لیکن بالآخر
اس چوکھٹے میں اسی طرح سمٹ جاتا ہے جیسے پانی سے باہر آنے کی کوشش
میں اچھال بھرنے والی مچھلی پھر سے پانی میں گر جاتی ہے۔ ڈرامے میں سحاب اور
جمال کو حوا اور آدم کا کردار نبھانا ہے۔ اسٹیج پر آکر وہ سنگھار میز کے سامنے
اپنا میک اپ کرتے ہوئے آپس میں محو گفتگو ہیں اور شروع ہی میں ناظرین
کو فریب نظر یا التباس سے نکلنے کی ترغیب دیتے ہیں۔ اسٹیج انہیں ایک
قید خانہ نظر آتا ہے جہاں وہ جیسے زنجیروں میں جکڑے ہوئے ہیں۔ وہ اسٹیج
پر دوسروں کا رول ادا کرتے کرتے اب تنگ آچکے ہیں اسی لئے ڈرامے
کے اسکرپٹ اور پروڈیوسر اور ہدایت کار کی ہدایات سے انحراف کرتے
ہیں۔ وہ ڈراما کے مکالمے بھول جاتے ہیں۔ یہاں تک اداکاروں کی حیثیت

اپنے نام بھی ان کے ذہن سے بیچ بیچ میں محو ہو جاتے ہیں لیکن انہیں اس بات کا برابر احساس ہے کہ اصل میں وہ دو فرد ہیں۔ ایک عورت اور ایک مرد۔ وہ اسکرپٹ سے گریز کر کے اسٹیج پر اپنی بات کرتے ہیں۔ اپنے وجود کا اثبات چاہتے ہیں۔

عورت : جمال، چلو بھاگ چلیں !

مرد : کہاں بھاگ چلیں !

عورت : اس سٹیج سے باہر، دور۔ یہ تو ایک تنگ قید خانہ جیسا لگتا ہے۔ چند گز کے اندر اندر رہ کر زندگی کا سوانگ بھرنا ایک بڑی ریاکاری ہے

مرد : سحاب ! تم سچ کہتی ہو۔ مگر ہم فی المحال ان چند گزوں کے باہر نکل کر زندگی کا تصور نہیں کر سکتے۔

عورت : اف ! یہ تنگ دامانی ! یہ حد بندی !

مرد : یہی ہماری زندگی ہے۔

یون کے اس ڈرامے میں نہ کوئی روایتی پلاٹ ہے اور نہ ہی کوئی مربوط کہانی۔ اس میں کردار نگاری کا روایتی تصور بھی نہیں ملتا۔ ظاہر ہے کہ اس طرح کے ڈرامے میں کردار نگاری کی ایسی کوئی گنجائش بھی نہیں۔ آدم اور حوا کا رول ادا کرنے والے جمال اور سحاب ایک وسیع تر تناظر میں انسانی صورت حال کی تجسیم ہیں۔ یہ نہ رومانی کردار ہیں اور نہ ہی المیہ کردار۔ یہ اپنی تباہی کا تماشہ خود دیکھتے ہیں۔ اپنی شناخت کی خاطر بغاوت بھی کرتے ہیں لیکن زندگی کی سنگلاخ حقیقتوں کے سامنے شکست کو اپنا مقدر جانتے ہیں۔ ڈراما کے آخر پر پروڈیوسر ان دو اداکاروں یا کرداروں کا ڈراما بھی ختم کر دیتا ہے۔ انگلی کے ایک اشارے پر لاکھوں کی

طرح ان کا گرجانا اس حقیقت کو شدید بنادیتا ہے کہ انسان کو اپنی زندگی تو کیا، اپنی موت پر بھی کوئی اختیار نہیں ہے۔ "چآری پآہتر" ایک ایسا ڈراما ہے جسے اصطلاح میں ڈراما کے اندر ڈراما' DRAMA WITHIN DRAMA' کہا جاتا ہے۔

علی محمد لون کا ایک اور ڈراما "دہ رلبہ پنڈت" (دُرلب پنڈت) کم و بیش اسی نوع کا ڈراما ہے جس میں تھیٹر آف ابسرڈ کا اثر نمایاں نظر آتا ہے۔ طنزیہ اور مزاحیہ اسلوب کا حامل یہ ڈراما پہلے ریڈیو کے لیے لکھا گیا تھا بعد میں کچھ تبدیلیاں کرکے اسے اسٹیج ڈراما کی صورت میں پیش کیا گیا۔ درلب پنڈت اس کا مرکزی کردار ہے۔ وہ ایک ایسا نوجوان ہے کہ جس میں موجودہ دور کے کسی بھی فرد کی خوبیاں بھی ہیں اور خامیاں بھی۔ اس کا برتاو کبھی تند و تیز ہے اور کبھی نرم و ملائم، بالکل اسی نوع کا کہ جو ایک سچّے اور کھرے آدمی کا ہوتا ہے۔ اس کے خیال میں سماج کی بعض قدریں بے معنی ہیں کیونکہ ان سے رشتوں میں خواہ مخواہ دراڑیں پڑجاتی ہیں۔ وہ اپنے باپ کے ساتھ دوستی کا تعلق روا رکھنا چاہتا ہے۔ بیوی اور دوستوں کے ساتھ اس کا روّیہ بھی فطری اور غیر مصنوعی ہے۔ وہ ہر بات کو ہنسی میں ٹال دیتا ہے، ہر معاملے میں ہنسی کا پہلو تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے کیونکہ اسے معلوم ہے کہ زندگی کی پیچیدگیوں کے ساتھ نباہ کرنے کا اس سے بہتر کوئی اور طریقہ نہیں ہے۔ اس ڈرامے کا مرکزی تھیم واضح نہیں ہے۔ فطری اور مختصر مکالموں، عام واقعات اور عمومی کرداروں کے ذریعہ ایک غیر سنجیدہ فضا ابھرتی ہے جو زندگی کی سنجیدگی اور سنگینی کو آئینہ دکھاتی ہے۔

علی محمد لون کا سب سے اہم ڈراما "سُیا" ہے جو کشمیری ڈراما کے مجموعی

سرمائے میں واقعی ایک شاہکار کا درجہ رکھتا ہے۔ انہوں نے یہ ڈراما ۱۹۶۴ء میں لکھا تھا۔ دوبارہ اس پر نظرثانی کرکے جو مسودہ تیار ہوا وہ ۱۹۷۱ء میں شائع ہوا۔ یہ پہلا کشمیری ڈراما ہے جس پر مصنّف کو ساہتیہ اکیڈمی کی جانب سے ایوارڈ بھی ملا۔

'سُیا' ایک تاریخی ڈراما ہے لیکن یہ کوئی تاریخی دستاویز نہیں بلکہ ڈراما نگار نے اس میں وہ تمام فنی رعایتیں برتی ہیں جو اسے فکشن بنادیتی ہیں۔ تاریخ کے ایک کردار کے ذریعہ سے ایک ایسا موضوع اس میں پیش ہوا ہے جس کی معنویت آج بھی ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہے کہ موتی لال کیمو کی طرح لون نے بھی ایک تاریخی کردار یا واقعے کو حال کے تناظر میں پیش کرکے دراصل تاریخ کی نئی تشریح، نئی وضاحت کردی ہے۔ مؤرخ اور تخلیقی فنکار میں یہی فرق ہے کہ اوّل الذکر صرف واقعات درج کرتا ہے اور موخرالذکر ان واقعات میں انسانی جذبات و احساسات کے آفاقی عناصر کو تلاش کرتا ہے۔ تاریخ وقت کے چوکھٹے میں قید ہے اور فن پارہ زمان و مکاں کی قید سے آزاد۔

"سُیا" کشمیر کے زمانۂ قدیم کا وہ کردار ہے جس نے اس سرزمین پر رہنے والوں کے لیے ایک بڑا کارنامہ انجام دیا ہے۔ ایک ایسا کارنامہ کہ جس کا بظاہر کسی عام انسان کے ہاتھوں انجام پانا ممکن نہیں تھا۔ اسی لیے روایت ہے کہ سُیا انسان کی جون میں خود اَن پتی تھا۔ راج ترنگنی کے مصنّف نے بھی اسے ان پتی ہی کہا ہے کہ جس نے لوگوں کے درد و کرب کو دور کرنے کی خاطر اس دھرتی پر جنم لیا۔ راجہ اونتی ورمن کے دور میں انسانی ہمدردی کے جذبے اور علم و ذہانت

کے بل پر لوگوں کو سیلاب کی تباہ کاریوں سے نجات دلائی۔ نچلی ذات والی (چنڈال) کے گھر میں پرورش پانے کے باوجود وہ اپنے زمانے کا ذہین آدمی تھا کہ جس نے شاہی خزانے کی مدد سے وتستا (جہلم) کی کھدائی کروائی اور اس کے کناروں پر باندھ بنوائے۔ اپنے اس غیر معمولی کارنامے نے سُیا کو ایک اسطوری کردار بنایا۔ لون کے ڈرامے کا پلاٹ اسی لیجنڈری کردار کے گرد گھومتا ہے لیکن انہوں نے سُیا کو اسطوری فضا سے نکال کر اسے انسانی سطح پر پیش کیا ہے تاکہ انسانی عظمت کو اُجاگر کیا جائے۔ اپنی ماں اور بیوی کے ساتھ سُیا کا جذباتی رشتہ اس کی انسانی سرشت کا استعارہ ہے۔ اسے دریا کی روانی کو ہموار کرنے کا جنون ہے۔ ایک ایسے ماحول میں کہ جہاں عام آدمی سے لے کر شاہی دربار تک سبھی' سیلاب کو اپنا مقدّر جان کر حالات سے سمجھوتہ کر لیتے ہیں' سُیا کا سیلاب کے خلاف قدم اٹھانا ایک پاگل پن اور جنون ہے۔ یہ کارنامہ ظاہر ہے کہ کوئی دیوتا صفت ہی انجام دے سکتا ہے لیکن سُیا انسان ہے کہ جو ایک طرف رشتوں کی زنجیر میں بندھا ہے اور دوسری جانب اُسے لوگوں کا بھلا کرنے اور یوں اپنی ذہانت کو مثبت طور استعمال کرنے کا جنون ہے۔ یہی اس کے اندر داخلی تصادم کو راہ دے کر اس کی شخصیت کو معروضی بنا دیتا ہے۔

لون کے ڈرامے میں اگرچہ نتیجہ طے ہے لیکن اس کے باوجود کردار نگاری کمال فنکاری کا مظاہرہ کرتی ہے۔ 'سُیا' چندر کانتا اور سُیا کی ماں ڈرامے کے تین بنیادی کردار ہیں جو ڈرامائی عمل کے ساتھ ساتھ ابھرتے ہیں۔ ڈرامانگار

کا مفروضہ یہ ہے کہ اونچے طبقے نے سماج کو اور خاص طور پر نچلے طبقے کو جس طرح
دبا دیا ہے اس کی کوئی بنیاد ہے ہی نہیں کیونکہ رد کیا ہوا طبقہ رہنمائی کے لیے آگے
بڑھنے کا حق بھی رکھتا ہے اور اسے نبھانے کا اہل بھی ہے۔ اسی مفروضے کو
ڈراما نگار نے تاریخ کے ایک جانے مانے ہیرو کے ذریعہ سے ایک ایسا ڈراما
تخلیق کیا ہے جو انسانی عظمت پر قاری کے یقین کو مستحکم بنا دیتا ہے۔ اور عظمت
کا راز وہی ہے جو سُیا نے پالیا ہے اور جس کی رو سے وہ وقت پر اپنی گرفت
مضبوط کر دیتا ہے۔ جیسا کہ ذکر ہوا ہے علی محمد لون کے اس ڈراما میں کردار نگاری کمال
کی ہے۔ سُیا کی غیر معمولی ذہانت، سیلاب سے لڑنے کی دُھن، مادرِ کشمیر سے اس کی
بے پناہ محبت، اس کا عزم اور حوصلہ اور اس کے ساتھ ساتھ رشتوں کا پاس ——— یہ
سب کچھ ڈرامائی عمل میں بڑی فنی چابکدستی کے ساتھ پیش ہوا ہے۔ دیوتا صفت ہونے
کے باوجود سُیا کے سینے میں انسان کا دل دھڑکتا ہے۔ عام طور پر ایسے کرداروں کی
وہ تصویر بدلنا ممکن نہیں ہوتا کہ جو تواریخ تے محفوظ کی ہو لیکن لون نے سُیا کے خاکے
میں وہ رنگ بھر دیے ہیں جو انسانی زندگی کے رنگ ہیں اور ان ہی رنگوں کے باعث
سُیا ایک لازوال ڈرامائی کردار بن گیا ہے۔ سُیا کے بارے میں یہ معلوم نہیں کہ وہ
کس کے بطن سے پیدا ہوا لیکن وہ ایک مثالی انسان کی ان ساری صلاحیتوں کا مالک
ہے جو اسے منفرد بنا دیتی ہیں۔ اسی لیے محسوس ہوتا ہے کہ وہ انسان کی جون میں خود
ان پتی ہے۔ چنانچہ اس کی پرورش کرنے والی ماں اس سے کہتی ہے :-

"تم اگر کسی کے بطن سے جنم لیتے تو پھر اس سنسار میں
کیا کرتے۔ دنیا کے رشتے ناطے تمہارے پاؤں کی زنجیر بن

جاتے اور تم بھی اوروں کی طرح ایک ایسے آدمی ہوتے
جو ہر بات کو بھگوان کی مرضی مان کر ہاتھ پر ہاتھ دھرے
رہ جاتا ہے۔"

ڈراما کا دوسرا اہم کردار سُیا کی ماں چنڈال کا ہے۔ لوگوں کا پھینکا ہوا کوڑا کرکٹ صاف کرنے والی اس عورت نے سُیا کو جنم نہیں دیا۔ لیکن اپنی ساری ماما اس پر نچھاور کردی۔ یہ بظاہر معمولی سی عورت غیر معمولی ذہانت اور وسیع القلبی کا مظاہرہ کرتی ہے۔ وہ ایسی جوہر شناس ہے کہ غلاظت کے ڈھیر میں لعل کو پہچانتی اور اسے پرکھتی ہے اور یہ ثابت کرتی ہے کہ " ذہانت اور عقل صرف راج محلوں میں ہی پیدا نہیں ہوتی بلکہ یہ خس سے بنی جھونپڑیوں میں بھی اسی طرح چھپی ہوتی ہے جس طرح دور بنوں میں امرت کا سرچشمہ"۔ وہ سُیا کو بہت چاہتی ہے۔ اپنی بہو سے کہتی ہے :

" چندرا ! پہلے میں نے اسے اپنی ممتا کی زنجیریں پہنا دیں۔
سوچا کہ شاید اسی سے باز آئے گا۔ لیکن اس کی صورت
دیکھی تو معلوم ہوا کہ میں نے اڑنے والے شاہین کو قید
کرلیا۔ پھر تمہارے ساتھ اس کی شادی کرائی۔ یہ سوچ
کر کہ دوسری زنجیر گلے میں پڑے گی ـــــ تمہاری محبت
کی زنجیر۔ مگر مجھے لگا کہ اس کی روح پھر بھی پیاسی رہی۔
اسے چین نہیں ملا، نہ میری گود میں نہ تیری آغوش میں۔"

اس پیار اور محبت کے باوجود وہ سُیا کو ماما کی زنجیریں کاٹ پھینکنے پر اکساتی ہے۔
وہ بات بھی بتا دیتی ہے جو اس نے اپنے سینے میں چھپا دی تھی یعنی یہ کہ سُیا اس کا

بیٹا نہیں بلکہ اس نے اُسے راستے میں پڑا پایا تھا۔ یہ سب کچھ وہ اس لیے کرتی ہے کہ شیا رشتوں کے ایک چھوٹے سے دائرے سے آزاد ہوکر وسیع اور کشادہ دائرے میں داخل ہوجائے کیونکہ اسے احساس تھا کہ شیا جن صلاحیتوں کا مالک ہے ان کی ضرورت مادر وطن کو زیادہ ہے۔ اُسے شیا کے ارادے کے مول معلوم ہیں اور ساتھ ہی اس کام کے بھی جس کے لیے شیا کمربستہ ہوا ہے وہ عمر کی اس منزل پر بھی شیا کی دوری گوارا کرتی ہے جہاں وہ اس کا سہارا بن جاتا۔ وہ اپنے آپ کو بھول کر شیا کی شخصیت کو ابھرنے کا بھرپور موقع فراہم کرتی ہے اور یوں ماں کے ساتھ ساتھ استاد کا کردار بھی نبھاتی ہے اور شیا کو یاد دلاتی رہتی ہے کہ وہ ایک عام انسان نہیں ہے بلکہ ایک ایسا انسان ہے جسے تکلیفیں اٹھانے کے باوجود دوسروں کا بھلا کرنا ہے۔

چندر کانتا کا کردار شیا کے وجود کی تکمیل ہے۔ وہ دیوتا صفت شیا کے کردار کو انسانی زندگی کے دائرے میں شامل کرکے اس کی پھڑکتی جوانی اور محبت بھرے دل کا استعارہ ہے۔ وہ شیا کی مادی زندگی کی کشش بھی ہے۔ چندر کانتا کے کردار کے بغیر یہ ڈراما ایک میلوڈراما بن جاتا اور شیا کا کردار محض دیوتا کے روپ میں نظر آتا۔ چندر کانتا کے کردار کے ذریعہ لون نے فرض اور محبت ذہن اور دل یا ذاتی سکون اور اجتماعی سکھ کے درمیان تصادم کو اُبھارا ہے۔ چندر کانتا کا گھر پہلے ہی سیلاب کی نذر ہوچکا ہے جس میں اس کی ماں بھی مرگئی ہے۔ اس لحاظ سے شیا کے وجود کا ایک حصہ چندر کانتا کے کردار کی صورت میں اس تکلیف کا تجربہ کرچکا ہے جو سیلاب کی وجہ سے لوگوں کو اٹھانا پڑتی تھی۔ چنانچہ سیلاب کی

روک تمام اجتماعی سطح پر اہم ہونے کے باوجود سیا کے لیے لاشعور کی سطح پر ایک ذاتی مسئلہ بھی ہے جو اسے منزل یاب ہونے کے لیے اُکساتا ہے۔ اپنی استعاراتی معنویت سے قطع نظر، چندر کانتا کا کردار ایک حساس، زندہ دل بیوی کا کردار بھی ہے جو فرقت کے غم سے نڈھال بھی ہے اور جس کی آنکھوں سے خوشی کے آنسو بھی چھلک پڑتے ہیں جب اس کی ساس اس سے کہتی ہے کہ خواب میں اس نے سیا کو دیکھا جو لوگوں کے ایک بڑے ہجوم میں صرف چندر کانتا کی ہی راہ دیکھتا تھا:

چنڈال: .... وہاں میں نے ایک عجیب منظر دیکھا

چندر: کون سا منظر ماں!

چنڈال: وہاں میں نے دیکھا کہ لوگوں کا ایک بڑا ہجوم سیا کے استقبال کو آیا ہے۔ لوگ اس کے پاؤں پڑتے ہیں اور وہ ماں کا لال سبھوں کو ایک ایک کر کے اٹھاتا اور پوچھتا ہے۔ (جیسے گھگھی بند ہوئی ہو)

چندر: کیا پوچھتا تھا ماں؟

چنڈال: پوچھتا تھا "کیا چندر نہیں آئی"؟

چندر: ماتا جی! (یہ کہتے ہوئے اس کے گلے لگ جاتی ہے اور رو پڑتی ہے) ماں!

ڈراما میں یہ منظر سب سے زیادہ جذباتی منظر ہے اور اس کا باعث

چندر کانتا ہی کا کردار ہے۔ چنڈال اور چندر کانتا' کے کرداروں کے توسط سے ڈراما نگار نے شیا کے داخلی اور خارجی تصادم کو جس طرح سے ابھارا ہے وہ ان کی تخلیقی ہنرمندی کی مثال ہے' دوسری طرف راجہ اونتی ورمن کا کردار لون کا وہ آئیڈیل ہے جسے وہ حکومت کے اعلیٰ ایوانوں میں دیکھنا چاہتے ہیں۔ وزیروں اور حاشیہ برداروں کے بہکانے کی کوششوں کے باوجود اونتی ورمن شیا کے جنون کو ہوشمندی کی دلیل قرار دیتا ہے۔ وہ رعایا کا ہمدرد اور ملک کا سچا بہی خواہ ہے۔

ڈرامے میں سوتر دھار نہ صرف سوتر دھار ہے بلکہ راوی ہونے کے ساتھ ساتھ ڈرامے کے عمل میں خود شامل ہے۔ وہ اسٹیج پر دکھائے جانے والے ڈرامے اور دیکھنے والوں کے درمیان ایک رشتہ بھی ہے۔ وہ مختلف واقعات کے درمیان ربط پیدا کرنے میں بھی مدد دیتا ہے۔ سوتر دھار خود وقت کی علامت بھی ہے جو ڈراما دیکھتا بھی ہے اور دکھاتا بھی ہے۔ وہ قدیم دور اور جدید زمانے' دونوں کا پارکھ ہے۔ ڈرامے کو تاریخ کے چوکھٹے سے نکال کر دور حاضر کے معاشرے کے لیے بامعنی بنانے کا احساس سوتر دھار کے ذریعہ سے ہوتا ہے۔ دوسری طرف دریا (جہلم) کشمیر کی تہذیبی زندگی اور سماجی و سیاسی نشیب و فراز کا گواہ ہے اور اس میں آنے والا سیلاب کئی معنوی جہات کو محیط ہے۔

ڈراما "شیا" میں ابواب اور مناظر کی تقسیم نہیں ہے۔ منظر روشنی اور پردول کے ذریعہ سے بدلتے ہیں۔ اس کے مکالمے جاندار' مناسب اور کرداروں کے حسب حال ہیں۔ ڈرامے کے ایسے سبھی واقعات مکالموں کے ذریعہ سے آگے بڑھتے

ہیں جنہیں اسٹیج پر پیش کرنا ممکن نہیں تھا۔

علی محمد لون نے "چارٔ ی پأتھر" میں تکنیک اور موضوع کا جو تجربہ کیا وہ کشمیری ڈراما میں اپنی نوعیت کا اوّلین تجربہ تھا۔ جیسا کہ ذکر ہوا ہے فاروق مسعودی کا "کالج پأتھر" اور ہری کرشن کول کا" ناٹک کرِو بند" قریب قریب اسی تکنیک کے ڈرامے ہیں۔ فاروق مسعودی کا "کالج پأتھر" بھی شیرازہ کے ڈراما نمبر میں ہی شائع ہوا۔ اس میں بھی ڈراما کے اندر ڈراما ہے۔ بیرونی پلاٹ میں جو کردار ہیں وہ اپنا اصلی نام لے کر آئے ہیں۔ یہ تین کردار جانے مانے اداکار ہیں۔ پلاٹ میں پیش کار، ہدایت کار اور (اندرونی پلاٹ میں) پروفیسر کا رول ادا کرنے والا— تینوں کو پران کشور ادا کرتا ہے اور یہ بھی اس کا حقیقی نام ہے۔ ڈراما کے آغاز ہی میں وہ ناظرین کے سامنے آکر اپنی، مصنف کی اور اداکاروں کی پہچان کراتا ہے۔ وہ سوتر دھار کی حیثیت بھی رکھتا ہے اور اندرونی پلاٹ میں پروفیسر کی حیثیت سے بھی ڈرامے میں شامل ہے۔ مقامی اداکار مکھن لال صراف— پیارے لال ہنڈو اور غلام حسن راتھر کو بالترتیب بشیر، بھوشن اور لطیف کا رول کرنا ہے لیکن وہ اسٹیج پر آکر اپنی شناخت بھی کرواتے ہیں۔ وہ یہ نہیں بھول جاتے کہ وہ اداکار ہیں۔ پروڈیوسر پران کشور جب انہیں اسٹیج پر ڈراما کھیلنے کی ہدایت دیتے ہیں تو وہ مانگ کرتے ہیں کہ اس میں کسی لڑکی کو بھی ہونا چاہیئے۔ کالج کے پس منظر میں تعلیمی نظام، لڑکوں کی بے راہ روی اور اس طرح کے دیگر مسائل تو ابھر آتے ہی ہیں لیکن ایپک تھیٹر کی تکنیک کے استعمال سے یہ محض ڈراما میں ALIENATION EFFECT کی صورت میں ہے۔ چنانچہ

اداکاروں کی حیثیت سے بھی مداخلت کرتے ہیں۔ طربیہ کے اسلوب میں طنز ملیح IRONY کا ابھرنا اسی سے ممکن ہو جاتا ہے۔ رام چندر کے تعلق سے ایک سنجیدہ اور بے حد جانا پہچانا واقعہ جس طرح سے غیر سنجیدہ بن جاتا ہے اس سے IRONY میں شدت پیدا ہو جاتی ہے۔

- رام : ..... اور ظلم و ستم کے ایوانوں کی دیواریں ہل جائیں گی .....

پرامپٹر:۔ (گھبرائے ہوئے سکرپٹ کے ساتھ داخل ہو جاتا ہے) تم ڈائیلاگ غلط بولتے ہو۔

رام : ڈائیلاگ غلط ہو سکتے ہیں لیکن ایکٹنگ صحیح ہے....

- ہیرو : انصاف، میرے ساتھ جو وعدہ کیا گیا ہے وہ پورا ہونا چاہیئے۔ گدّی پر بیٹھنے کا میرا حق تسلیم کیا جانا چاہیئے۔

ڈائریکٹر : مگر تم ایک عوامی رہنما کی علامت ہو...... مطلب، سیتا کو آزاد کرانے سے پہلے ہی تم سنگھاسن پر کیسے بیٹھ سکتے ہو۔

(چھوٹا ایکٹر داخل ہوتا ہے)

چھوٹا اداکار : اگر سنگھاسن مل جائے۔ تو عوام کو کیا کرنا ہے (عوام جائے باڑھ میں)

ایپک تھیٹر کے ساتھ ساتھ لایعنی تھیٹر (تھیٹر آف البسرڈ) کے اثرات بھی کشمیری ڈرامے میں ملتے ہیں۔ اگرچہ بعض ڈراموں میں ان دونوں کی امتزاجی صورت ملتی ہے تاہم موخرالذکر کی تکنیک یا کم از کم اس کے تاثر کا کئی ڈراما نگاروں کے یہاں احساس ہوتا ہے۔ لون، بھگت، ہردے کول بھارتی، نثار نسیم، سجود سیلانی،

پروڈیوسر دیکھنے والوں سے بریخت کے الفاظ میں مخاطب ہوتا ہے :-

"اس ڈرامے میں بیچ بیچ میں شعوری مداخلت سے ہماری
مدعا یہ ہے کہ سننے والے (دیکھنے والے) ڈراما کے واقعات
سے جذباتی طور وابستہ نہ ہو جائیں۔"

ہری کرشن کول کے "ناٹک کُرو بند" (ناٹک بند کرو) میں بھی ایپک تھیٹر کا "اجنبیت کا تاثر" نمایاں ہے۔ کول کا یہ ڈراما ۱۹۸۳ء کے "سون ادب، ڈرامہ نمبر" میں شائع ہوا اور اس کے بعد الگ طور سے کتابی صورت میں چھپ گیا۔ ایک ڈراما کلب کو رام چندر کی زندگی سے متعلق ڈراما پیش کرنا ہے۔ لیکن جس اداکار کو رام کا کردار نبھانا ہے وہ غائب ہے۔ ڈائریکٹر اس رول کے لیے کسی اور اداکار کو لے آتا ہے۔ ہیرو کو ڈائریکٹر سے اور ولن کو ہیرو اور ڈائریکٹر دونوں سے پرخاش ہے اور یہ چپقلش ڈراما میں ان کے رول پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ رام، سیتا، لکشمن اور خاص طور پر ہنومان کا جو روپ اسٹیج پر پیش ہوتا ہے وہ ان کے روایتی روپ سے مختلف ہے بلکہ اس کے برعکس ہے۔ دستور کے مطابق ولن کو تخت پر بیٹھنا ہے لیکن ہیرو چاہتا ہے کہ گدّی پر وہی بیٹھے گا۔ سیاسی اور سماجی سطح کے تضادات اور تصادمات تو ظاہر ہوتے ہی ہیں ساتھ ہی کرداروں کی شناخت کے آگے سوالیہ نشان بھی لگ جاتا ہے۔ قاری یا ناظر کو بھی محسوس ہوتا ہے کہ وہ دنیا کے اسٹیج پر اپنی شناخت پر نہیں بلکہ لادی ہوئی شناخت پر عمل کر رہا ہے، چنانچہ یہ ڈراما اداکاروں کی بے نظمی کا ڈراما ہے۔ وہ اسکرپٹ سے گریز بھی کرتے ہیں، ڈرامائی عمل میں کرداروں کی بجائے

اداکاروں کی حیثیت سے بھی مداخلت کرتے ہیں۔ طربیہ کے اسلوب میں طنز ملیح IRONY کا ابھرنا اسی سے ممکن ہو جاتا ہے۔ رام چندر کے تعلق سے ایک سنجیدہ اور بے حد جانا پہچانا واقعہ جس طرح سے غیر سنجیدہ بن جاتا ہے اس سے IRONY میں شدت پیدا ہو جاتی ہے۔

- رام : ..... اور ظلم و ستم کے ایوانوں کی دیواریں ہل جائیں گی.....

پرامپٹر : (گھبرائے ہوئے سکرپٹ کے ساتھ داخل ہوجاتا ہے) تم ڈایلاگ غلط بولتے ہو۔

رام : ڈائیلاگ غلط ہو سکتے ہیں لیکن ایکٹنگ صحیح ہے....

- ہیرو : انصاف، میرے ساتھ جو وعدہ کیا گیا ہے وہ پورا ہونا چاہیئے۔ گدّی پر بیٹھنے کا میرا حق تسلیم کیا جانا چاہیئے۔

ڈائریکٹر : مگر تم ایک عوامی رہنما کی علامت ہو...... مطلب، سیتا کو آزاد کرانے سے پہلے ہی تم سنگھاسن پر کیسے بیٹھ سکتے ہو۔

(چھوٹا ایکٹر داخل ہوتا ہے)

چھوٹا اداکار : اگر سنگھاسن مل جائے۔ تو عوام کو کیا کرنا ہے (عوام جائے باڑھ میں)

ایپک تھیٹر کے ساتھ ساتھ لایعنی تھیٹر (تھیٹر آف البسرڈ) کے اثرات بھی کشمیری ڈرامے میں ملتے ہیں۔ اگرچہ بعض ڈراموں میں ان دونوں کی امتزاجی صورت ملتی ہے تاہم موخرالذکر کی تکنیک یا کم از کم اس کے تاثر کا کئی ڈراما نگاروں کے یہاں احساس ہوتا ہے۔ لون، بھگت، ہردے کول بھارتی، نثار نسیم، سجود سیلانی،

بنسی نردوش اور موتی لال کیمو کے بعض ڈراموں میں لایعنیت نمایاں ہے۔ تقدیر ساز (علی محمد لون) پاتھر ساز (محمد سبحان بھگت) تجار تنگ آسان طریقہٕ (تجارت کا آسان طریقہ) (ہردے کول بھارتی) ٹری پیٹھی (اور پانی سر کے اوپر سے گزرا) (نثار نسیم) زٗلنیٖ واآر (رادھے کرشن برارو) اور ملہٕ کھاتس واتہٕ ضرور (گورکن ضرور آئے گا) (فاروق مسعودی) جیسے ڈرامے مثال کے طور پر پیش کیے جا سکتے ہیں۔ موتی لال کیمو کا ڈراما " حرم خانُک آینہٕ " (حرم خانے کا آئینہ) لایعنی تھیٹر کا سب سے عمدہ نمونہ ہے۔ اس میں آئینسکو کے تتبع میں اسٹیج کا سامان مثلاً کرسیاں بھی انسانی وجود کے خالی پن اور اس کی بے معنویت کے تاثر کو ابھارتی ہیں۔

کشمیری ڈراما کے سرمائے میں جن دوسرے تخلیق کاروں نے اپنے ڈراموں سے اضافہ کیا ان میں سجود سیلانی، اوتار کرشن رہبر اور پشکر بھان قابل ذکر ہیں۔ سجود سیلانی کا "کٕژ راتھ" (گونگی رات) دارِک پوٚن" (گھر کا بھیدی) مُسکہٕ صوٗرتھ (روسیاہی) اور "یہ نار کُس کرِ ژھیتہٕ" (یہ آگ کون بجھائے) سماجی ڈرامے ہیں جن میں روایتی تکنیک کے ساتھ ساتھ جدید تکنیک بھی استعمال ہوئی ہے۔ اوتار کرشن رہبر کے ڈرامے "بڈشاہ" اور "تلاش" قابل ذکر ہیں۔ "بڈشاہ" تاریخی نوعیت کا ہے جس میں جدید معاشرے پر طنز کا پہلو بھی ابھرتا ہے۔ "تلاش" میں مغربی ڈرامے کا اثر دکھائی دیتا ہے۔ پشکر بھان نے مزاحیہ ڈراموں کی کمی کو دور کیا۔ ریڈیو کے لیے لکھے گئے ان کے بعض ڈراموں کو اسٹیج روپ بھی ملا اور ان میں سے بعض اسٹیج بھی ہوئے۔ نئے ڈراما نگاروں میں سوہن لال کول، شمس الدین شمیم، رتن لال شانت، شوکت شہری، اور بشیر دادا کا نام قابل ذکر ہے تاہم یہ ایک حقیقت ہے کہ

ڈراما صرف لکھنے کی چیز نہیں ہے اور نہ ہی پڑھنے کی چیز ہے۔ اس کا تعلق اسٹیج سے ہے اور ادھر پچھلے کئی برس سے کشمیری اسٹیج سنسان پڑا ہے۔ اس کی وجوہات جو بھی ہوں یہ بات اظہر من الشمس ہے کہ آج سے پندرہ سال قبل کشمیری میں اسٹیج کی جو گہما گہمی دکھائی دیتی تھی وہ اب ڈراما کے سلسلے میں ایک آرزو، ایک تمنا بن گئی ہے۔

یہاں پر اس امر کا ذکر ضروری ہے کہ اسٹیج ڈرامے کے ساتھ ساتھ کشمیری میں ریڈیو ڈرامے کا منظر نامہ بھی کافی متوجہ کن رہا ہے۔ علی محمد لون، پشکر بھان، بنسی نردوش، سجود سیلانی، ہری کرشن کول، اختر محی الدین، شنکر رینہ اور بعض دوسرے ڈراما نگاروں کے ریڈیائی ڈرامے جس قدر مقبول ہوئے ہیں وہ اس میڈیا کی اہمیت کا بھی احساس دلاتے ہیں۔ اسٹیج کے سنسان پڑ جانے کے بعد ریڈیو ہی ڈراما کے فروغ کے سلسلے میں زیادہ اہم ہے۔ حالیہ دور میں ٹی وی ڈراموں کا مذاق جس قدر پست دکھائی دیتا ہے اس کے پیش نظر ریڈیو ڈراما کا مستقبل اب بھی روشن ہے لیکن اس جانب ادھر کچھ عرصہ سے تسلی بخش حد تک توجہ نہیں دی جا رہی ہے۔

کشمیری ڈراما میں روایت اور تجربوں کے اس تذکرے کے آخر میں اُن ڈراموں کا ذکر لازمی ہے جو دوسری زبانوں سے کشمیری میں ترجمہ ہوئے ہیں۔ ٹیگور کے ڈرامے "وۄزُل گولاب" (لال گلاب) (نور محمد روشن) مکت دھارا (لون) راژ تہٕ رانۍ (راجا اور رانی) (امین کامل) ڈاک گھر (امین کامل) ریتا (مرزا عارف) ابسن کے ڈرامے تھُج (سوم ناتھ زتشی) ژھائے (سایہ) (اختر محی الدین)

گالزوردی کا ڈراما جسٹس (اکبر علی انصاری) شیکسپیر کے ڈرامے جولیس سیزر اور کنگ لیئر (ناجی منور) اور اوتھیلو (غلام نبی ناظر) چیخوف کا "تین بہنیں" (رتن لال شانت) ان ترجموں میں بطور خاص قابل ذکر ہیں۔ ان ڈراموں کے کشمیری تراجم بہر حال کشمیری میں ڈراما کے ارتقاء میں اہمیت رکھتے ہیں کیونکہ ان کی رو سے ڈراما نگاری کے فن میں نئے نئے تجربے پیش کرنے کی تحریک بھی ملی۔

۲

کشمیری افسانہ

کشمیری افسانے کی تاریخ کا جائزہ لیتے ہوئے سب سے پہلے
جس بات کی طرف دھیان جاتا ہے وہ یہ ہے کہ مختصر افسانے کی صنف کشمیری
نثر کے باقاعدہ آغاز کے ساتھ ہی متعارف ہوئی۔ اس طرح کی صورتِ حال شاید
ہی کسی اہم زبان کے ادب میں ملتی ہو کہ نثر کی کسی مضبوط اور مستحکم روایت کی
عدم موجودگی میں اظہار کا ایک ایسا نثری پیرایہ اختیار کیا جائے جو بیانیہ کی
تخلیقی قوت اور اختصار و ارتکاز کا متقاضی ہو۔ اردو کی مثال ہمارے سامنے ہے
جہاں بیسویں صدی کے آغاز میں مختصر افسانے کی صنف اس وقت متعارف ہوئی
جب اردو نثر نے برسوں کا طویل سفر طے کر کے زبان و بیان کے مختلف اسالیب
اور کہانی کہنے کے مختلف رنگ اپنے اندر جذب کر لیے تھے۔ علاوہ ازیں داستانوں
کے ایک بہت بڑے سرمائے کے علاوہ ناول کی صنف میں بھی کئی عمدہ تجربے

ہوئے تھے جنہوں نے مختصر افسانے کے لیے زمین ہموار کی تھی۔ اس کے برعکس
کشمیری افسانے کو اس نوع کی کوئی ایسی روایت میسّر نہیں تھی کہ جو اس کے لیے
بنیاد کا کام کر سکتی۔ کشمیری میں شاعری کی بڑی جاندار اور شاندار روایت رہی
ہے جس کی تاریخ چھ سو سال کے طویل عرصے پر پھیلی ہوئی ہے لیکن اس
کے علی الرغم نثر کا باقاعدہ آغاز ۱۹۴۷ء کے آس پاس ہوا۔ یوں کشمیری میں نثر کی
باقاعدہ تاریخ زیادہ سے زیادہ پچاس برس کو محیط ہے۔ ہر چند کہ نثر کے نمونے
۱۹ویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں بھی ملتے ہیں لیکن ان کی
نوعیت ایسی نہیں ہے کہ انہیں نثر کی تاریخ کا نقطۂ آغاز قرار دیا جا سکے کیونکہ یہ
نمونے کسی خاص روایت کو قائم نہیں کر سکے۔ ان نمونوں میں کلام پاک اور دوسری
مذہبی کتابوں کے ترجموں کے علاوہ وہ نثر بھی شامل ہے جو کشمیری مثنویوں میں
واقعات کے بیان میں استعمال ہوتی رہی ہے۔ اس اعتبار سے کشمیری افسانے کے پس
پشت اس طرح کی کوئی روایت نظر نہیں آتی جس طرح کی روایت مثلاً انگریزی یا
اردو افسانے کو میسّر تھی۔ تاہم اگر نثری سرمائے میں زبانی بیان کی روایت کو
در خور اعتنا سمجھا جائے تو یہ کہنے میں کوئی مبالغہ نہیں کہ کشمیری میں داستانوں
اور قصوں کی روایت بڑی قدیم ہے۔ زبانی بیان کی یہ روایت ایک مخصوص
اسلوب میں ہے اور اس سے مختصر افسانے کے لیے نثر کے متحمل ہونے کا بہرحال
احساس ہوتا ہے۔ کشمیری لوک ادب قصوں اور کہانیوں سے مالا مال ہے۔ ان
میں بعض کی حیثیت تاریخی یا نیم تاریخی ہے جبکہ بعض قصے دیو مالائی ہیں۔ ان
میں سے متعدد قصے کشمیری مثنویوں، ڈراموں اور اوپیرا کے نمونوں کا موضوع

بنے ہیں۔ مختصر افسانے کی صنف کے آغاز وارتقاء کے سلسلے میں ممکن ہے زبانی
بیان کی یہ روایت غیر محسوس طریقے پر معاون ثابت ہوئی ہو۔ تاہم زبانی بیان
کی روایت تحریری نثر سے مختلف ہے اور تحریری صورت میں ان قصوں اور
کہانیوں کو پیش کرنے کی طرف ماضی میں توجہ نہیں دی گئی۔ سر آرل سٹائن نے
حاتم نام کے کسی کشمیری داسے بعض لوک کہانیاں سُنیں اور انہیں اپنے اصل روپ
اور مخصوص اسلوب میں جمع کرکے "حاتم ٹیلز" کے نام سے ۱۹۲۳ء میں انگریزی ترجمے
کے ساتھ لندن سے شائع کیا۔ یہ افسانوی نثر کا پہلا نمونہ ہے لیکن اس سے کشمیری
میں مختصر افسانے کے آغاز کے سلسلے میں کوئی روایت قائم نہیں ہوئی۔

کشمیر میں ڈوگرہ شاہی کے خلاف جدوجہد کا باقاعدہ آغاز ۱۹۳۱ء میں ہوا
جس نے بعد میں "کشمیر چھوڑ دو" کی باقاعدہ تحریک کی صورت اختیار کرلی۔ یہ
وہی دور تھا جب برصغیر انگریز سامراج کے خلاف جنگ آزادی میں مصروف
تھا۔ ادھر عالمی سطح پر بھی بڑی انقلاب انگیز تبدیلیاں رونما ہورہی تھیں۔ روس،
چین اور ایشیا کے کئی ممالک میں محنت کش طبقے کی جانب سے جاگیردارانہ اور
سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف جدوجہد زوروں پر تھی۔ عالمی جنگوں کی تباہ کاری اور
ہولناکی کے باعث اس طرح کی جدو جہد کی ضرورت پوری دنیا میں محسوس کی جارہی
تھی۔ عالمی امن اور سوشلزم کے حق میں مذکورہ جدوجہد میں مختلف ملکوں کے
ادیب اور شاعر بھی پیش پیش رہے۔ پیرس میں منعقدہ، ادیبوں کی عالمی کانفرنس
کہ جس میں ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوا، نے برصغیر کے ادیبوں، شاعروں اور
دانشوروں کو بھی متاثر کیا۔ ۱۹۳۵ء میں جب برصغیر میں ترقی پسند تحریک کا آغاز

ہوا تو ادب سے متعلق ایک نئی بحث کی شروعات ہوئیں۔ چنانچہ کشمیر کے ادیب اور شاعر بھی اس تحریک سے متاثر ہورہے تھے اور وہ نئے سیاسی اور سماجی نظریات کو عام کرنے کی جانب توجہ دینے لگے تھے۔ کشمیر میں سیاسی اور سماجی سطح پر بیداری کی جو نئی لہر دوڑ رہی تھی اس سے تحریک کو بالواسطہ طور پر مدد ملی۔ اقبال کی انقلابی شاعری یہاں کے ادبی ماحول کو اپنے دائرۂ اثر میں لے رہی تھی۔ عبدالاحد آزاد اور مہجور کی بیشتر شاعری اس بات کے شواہد فراہم کرتی ہے کہ "شخصی حکومت" کے ساتھ ساتھ سماجی استحصال کے خلاف بھی ادب میں ایک نئی لہر دوڑ رہی تھی۔ چنانچہ "کشمیر چھوڑ دو" کی تحریک کے بار آور ثابت ہونے کے بعد کشمیر میں عوامی حکومت قائم ہوگئی اور تحریک کے نشیب و فراز سے گزرنے والی نسل کے ادیبوں اور شاعروں کی ایک بڑی جماعت نئی حکومت کے سیاسی اور ثقافتی پروگراموں کی ترجمان اور آیڈیولاگ بن گئی۔ ان کی تخلیقات میں انسان کی قلبی یا باطنی واردات کی بجائے سماجی اور اقتصادی مسائل موضوع کی حیثیت اختیار کرنے لگے اور فرد کی بجائے انبوہ یا جماعت کو زیادہ اہمیت حاصل ہونے لگی۔

یہاں پر اس امر کا ذکر ضروری ہے کہ شاعری سے قطع نظر نثر میں اس وقت کشمیری کے مقابلے میں اردو زبان تخلیقی اظہار کی سطح پر زیادہ مقبول تھی۔ چنانچہ جس وقت آزاد اور مہجور کشمیری میں شاعری کو سماجی سروکار سے جوڑ رہے تھے اسی وقت اردو میں لکھ کر پریم ناتھ پردیسی اور پریم ناتھ در نے کشمیر میں افسانہ نگاری کی داغ بیل ڈال دی۔

پردیسی اور در کشمیر کے دو ایسے افسانہ نگار تھے جو کشمیر سے باہر بھی ادبی حلقوں میں جانے اور مانے جاتے تھے۔ ان ہی دو افسانہ نگاروں کی تخلیقی سرگرمی

نتیجہ یہ نکلا کہ کشمیر میں افسانہ کی صنف مقبول ہونے لگی اور بعض نئے ادیب ان سے متاثر اور مستفید ہو کر افسانہ نگاری کی طرف متوجہ ہوئے۔ یہ ان ہی دو افسانہ نگاروں کے طفیل تھا کہ یہاں ادیبوں کی نئی نسل سرگرم ہونے لگی۔ گھروں میں، کالجوں میں اور دوسری جگہوں پر ادبی محفلوں کا انعقاد ہونے لگا جن میں شاعری کے ساتھ ساتھ افسانے بھی پڑھے جاتے اور ان پر بحث و مباحثے بھی ہوتے۔ یہاں پر اس حقیقت کا اعتراف ناگزیر ہے کہ کشمیر میں یہ دور ادبی اعتبار سے بڑا زرخیز دور ثابت ہوا۔ چنانچہ اس دور کے شاعر اور ادیب آج تک کشمیری اور کشمیر کے اردو ادب کے نمائندہ اور لائق فخر تخلیق کار شمار ہوتے ہیں۔ پردیسی اور در کے بعد دینا ناتھ نادم، رحمٰن راہی، اختر محی الدین، امین کامل اور ایسے ہی دوسرے ادیب اور شاعر بشمول ان کے کہ جنہوں نے بہت کم لکھا لیکن اس دور کے ادبی منظر نامے کو ایک اہم نام دے گئے، دراصل ایک خاص نظریے کے ساتھ تعلق رکھتے تھے جس کے باعث انہیں ایک مشترکہ پلیٹ فارم دستیاب تھا۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ زیادہ تر ادبی سرگرمیاں ہمیشہ پلیٹ فارم مہیا ہونے کی صورت میں عمل میں آتی رہی ہیں۔ چنانچہ مذکورہ تخلیق کاروں کے درمیان ایک نظریاتی رشتہ تھا۔ اس وقت کی سیاسی اور سماجی فضا کے باعث جماعت یا جماعتوں کی پشت پناہی بھی انہیں حاصل تھی اور سب سے بڑھ کر ایک نئی منزل کا پتہ بھی کہ جس کی طرف یہ سرگرم سفر تھے۔ یہی وجہ ہے کہ متعدد فنی خامیوں اور کوتاہیوں کے باوجود یہ دور جدید کشمیری ادب اور کشمیر کے اردو ادب ہر دو کے لیے سنگ میل ثابت ہوا۔ یہ ایک قسم کا تشکیلی دور تھا اور مخصوص نظریاتی وابستگی کی بنا پر ایک دور میں جو HERD MENTALITY کارفرما تھی۔

اسے آج کل ادب کے آزادانہ کردار کے لیے نقصان دہ قرار دیا جاتا ہے لیکن
ادب میں جمود کی برف بہرحال تحریکوں کی دھوپ سے ہی پگھلتی ہے اور تحریکیں
کسی نہ کسی سطح پر جماعتی ادب کو فروغ دیتی رہتی ہیں۔

جیسا کہ ذکر ہوا ہے، کشمیر میں افسانہ نگاری کا آغاز پریم ناتھ پردیسی اور در
کے افسانوں سے ہوا۔ پردیسی نے اپنی افسانہ نگاری کی ابتداء ۱۹۳۲ء میں ہی کی تھی۔
یہ وہ دور تھا جب اردو میں پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم کے زیر اثر افسانہ نگاری
کے دو خاص رجحان اب نمایاں ہوئے تھے اور افسانے کی صنف خاص طور پر
مقبول ہو چکی تھی۔ کشمیر کے اردو افسانے میں بھی یہ دونوں رویے یعنی ارضی اور تخیلی
رجحان ایک ساتھ آئے لیکن بہت جلد حقیقت نگاری کے رویے نے زور پکڑا اور
مذکورہ دونوں افسانہ نگار کشمیر کے پس منظر میں سماجی اور سیاسی زندگی کی ترجمانی کرنے
لگے۔ چنانچہ اردو میں جس پیمانے پر افسانہ مقبول ہو رہا تھا اور عالمی سطح پر خصوصاً
یورپی ادب میں اس صنف نے جس طرح ایک نمایاں صنف کی حیثیت اختیار کی تھی
اس کے پیش نظر یہ ممکن نہیں تھا کہ کشمیر کے ادیب اس طرف توجہ نہ دیتے۔ کشمیری
کے افسانہ نگار اختر محی الدین نے کشمیر میں افسانہ نگاری کے آغاز کے تعلق سے ایک
خوبصورت مگر عمدہ توجیہہ پیش کی ہے اور وہ یہ کہ کشمیر میں افسانہ نگاری کا آغاز
کشمیر سے متعلق غیر کشمیری افسانہ نگاروں کے غیر حقیقی، تخیلی اور لذت پسند رویے
کے خلاف ردعمل کے طور پر ہوا۔ چنانچہ کشمیر کے افسانہ نگاروں نے دنیا کے
سامنے یہاں کی صحیح صورت حال سامنے رکھنا شروع کی تاکہ "کرشن چندروں کو
معلوم ہو جائے کہ کشمیری سماج صرف پہاڑوں، سبزہ زاروں اور خوبصورت عورتوں

سے ہی عبارت نہیں بلکہ اس میں بھی وہ ساری قباحتیں موجود ہیں جو ہندوستانی سماج میں پائی جاتی ہیں"۔ پریم ناتھ پردیسی اور پریم ناتھ در کے اثرات دوسرے ادیبوں پر پڑے اور سوم ناتھ زتشی اور ان کے بعد اختر محی الدین، تیج بہادر بھان اور صوفی غلام محمد، علی محمد لون اور دوسرے نوجوان ادیبوں نے اردو میں اپنی افسانہ نگاری کا آغاز کیا۔

ان ہی ادیبوں کے ہاتھوں کشمیری افسانہ کا بھی آغاز ہوا۔ یہاں پر اس امر کا ذکر ضروری معلوم ہوتا ہے کہ کشمیری میں مختصر افسانے کی صنف اردو کی وساطت سے داخل ہوئی۔ بعض کشمیری نقاد اس حقیقت کو قبول کرنے میں عار محسوس کرتے ہیں اور کشمیری میں نئی اصناف اور نئے رجحانات کا تعلق براہِ راست انگریزی ادبیات کے ساتھ جوڑ کر اردو کے وسیلے کو دانستہ طور نظر انداز کرتے ہیں۔ جبکہ واقعہ یہ ہے کہ کشمیری میں افسانہ نگاری کا آغاز اردو افسانے کے اثرات کا ہی نتیجہ ہے۔ اس کا ایک بین ثبوت یہی ہے کہ جن ادیبوں نے کشمیری افسانے کی طرف شروع میں توجہ دی وہ پہلے اردو میں افسانے لکھتے تھے۔

۱۹۴۷ء کے کچھ برس بعد مذکورہ ادیبوں نے اردو کی بجائے کشمیری کو اپنا ذریعہ اظہار بنایا۔ یہ لسانی شفٹ تخلیقی ضرورت تھی یا نہیں لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ اس کی ایک بڑی وجہ ترقی پسند تحریک کی نظریاتی بنیادوں سے تعلق رکھتی تھی۔ ترقی پسند نظریے کی تشہیر کے لیے یہ ضروری تصور کیا جاتا تھا کہ ادب عام زندگی کے قریب ہو جائے اور ادیب کی بات عوام الناس تک راست انداز میں پہنچ جائے۔ ترسیل کی اسی غرض کے بموجب مادری زبان اظہار کا

مناسب اور کارگر وسیلہ قرار پائی اور اس طرح بعض ایسے افسانہ نگار کشمیری کی طرف متوجہ ہوئے جنہوں نے اپنے ادبی سفر کا آغاز اردو میں افسانہ لکھنے سے کیا تھا۔ اختر محی الدین نے اپنے ایک مضمون میں کشمیر کے اردو افسانے کو بھی کشمیری افسانہ ہی قرار دیا ہے کیونکہ ان کے بقول پردیسی اور در آور ان کے بعد کے اردو کے افسانہ نگاروں کے یہاں سوچ، مسائل و موضوعات یہاں تک بعض محاوروں تک کا استعمال کشمیری ہے۔

○

کشمیری افسانے، کا نقطۂ آغاز سوم ناتھ زُتشی کا افسانہ "یَلِہ پھول گاش" (جب صبح ہوئی) ہے۔ ہر چند کہ بعض لوگوں نے اس افسانے کے ساتھ ساتھ دینا ناتھ نادم کے "جوابی کارڈ" کا بھی نام لیا ہے لیکن واقعہ یہ ہے کہ زُتشی کا افسانہ اس سلسلے میں اولیت کا شرف رکھتا ہے۔ یہ دونوں افسانے "کونگ پوش" رسالے کے اپریل ۱۹۵۰ء کے شمارے میں شائع ہوئے، اسی لیے بعض حلقوں میں ان دونوں افسانوں کو کشمیری میں افسانہ نگاری کا نقطۂ آغاز قرار دیا جاتا ہے۔ تاہم زتشی کے بارے میں یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ وہ اس سے قبل اردو میں افسانے لکھتے تھے۔ اس لیے کشمیری میں افسانہ نگاری کی جانب پہلے انہوں نے ہی توجہ دی ہوگی۔ امین کامل کے بیان کے مطابق سوم ناتھ زتشی کا افسانہ "جب صبح ہوئی" جنوری ۱۹۵۰ء میں لکھا گیا اور ۲۵ فروری ۱۹۵۰ء کو کلچرل کانفرنس کی ایک نشست میں پڑھا گیا۔ نادم کے "جوابی کارڈ" کے بارے

میں اس طرح کی کوئی تفصیل نہیں ملتی۔ "کونگ پوش" کے جس شمارے میں یہ دونوں افسانے شائع ہوئے اسی میں ۲۵، فروری کی اس نشست کی رپورٹ بھی چھپی ہے جس میں زتشی نے اپنا افسانہ پڑھا تھا۔

"پچھلے مہینے میں حسب معمول دو جلسے منعقد ہوئے۔ایک ۱۱، فروری کو اور دوسرا ۲۵ فروری کو۔ ان میں دو کہانیاں اور تین نظمیں پڑھیں گئیں۔ ایک (کہانی) "ہلچل" کے عنوان سے حبیب کامران صاحب نے پڑھی جو اردو میں تھی۔ دوسری سوم ناتھ زتشی نے پڑھی۔ یہ "ییلہِ پھوٗل گاش" (جب صبح ہوئی) کے عنوان سے کشمیری میں تھی۔"

اس اعتبار سے کشمیری افسانہ نگاری میں اولیت کا سہرا دینا ناتھ نادم کے بجائے سوم ناتھ زتشی کے سر ہے۔ "جب صبح ہوئی" فیض کی نظم "صبح آزادی" کی یاد دلاتا ہے یہاں تک کہ اس کا عنوان بھی فیض کی نظم کے عنوان سے مشابہت رکھتا ہے۔ آزادی کا جو خواب لوگوں نے دیکھا تھا اس کی سحر بقول فیض "داغ داغ" اور "شب گزیدہ" ثابت ہوئی۔ مہجور نے اپنی نظموں خاص طور پر "آزادی" اور "لالو لالو ہا گلہٕ لالو" میں اسی احساس کو زبان دی تھی۔

یہِ آزآدی چھےٚ سورٕگچ حورٕ پھیریا خانہ پیتہٕ خانےٚ
فقط کینژن گرن اندر چھےٚ ماران گرایہِ آزادی

[یہ آزادی تو سورگ کی اپسرا ہے، بھلا یہ گھر گھر کیوں جائے گی!
یہ فقط کچھ ہی گھروں کے اندر عشوہ طرازیاں کرتی ہے۔]

مہجور کا یہ طنزیہ لہجہ دراصل شکستِ خواب کا نتیجہ تھا۔ اُس خواب کی شکست کا کہ جس میں آزادی کے ساتھ معاشی خوشحالی اور سماجی مساوات کا تصور بھی وابستہ تھا۔ سوم ناتھ زتشی کے افسانے میں بھی دراصل اسی شکست خواب کا منظر ہے۔ اس کا مرکزی کردار رُسل ایک امرتسری بیوپاری لالہ جی کے ہاں ملازم ہے۔ اسے لالہ کی آسائیشوں اور اس کی مادی آسودگی کچوکے لگاتی ہے لیکن اپنی حالت کے سدھر جانے کی بھی اسے اُمید ہے۔ چھبیس جنوری کو جب ہر طرف جشن کی تیاریاں کی جاتی ہیں وہ اپنے بیمار بیٹے کا علاج کروانے کی غرض سے لالہ سے چھٹی مانگتا ہے لیکن لالہ پہلے اُس سے دن بھر کا سارا کام کرواتا ہے اس کے بعد گھر جانے کی اجازت دیتا ہے۔ وہ اپنے گھر کی ناگفتہ حالت اور لالہ کی خوشحالی کا موازنہ کرنے لگتا ہے۔

> "کیا ان کی چھتیں بھی اسی طرح ٹپکتی ہیں۔ کیا وہ بھی کیچڑ میں گِر جاتے ہیں۔ موٹر پاس نہ ہوتی تو ممکن تھا گِر جاتے۔ ہم جیسے لوگوں کا گرنا تو معمول ہے۔ گرتے ہیں اور زخمی ہو جاتے ہیں۔ لیکن ہم برداشت کرتے ہیں اور پھر سے کھڑے ہو جاتے ہیں۔"

رُسل کے ذہن میں طبقاتی کشمکش کا یہ شعور افسانہ نگار کی مثالیت پسندی کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ ۲۶ جنوری کا جشن' آزادی کے پس منظر میں سماجی اور معاشی سطح پر غلامی اور مظلومیت کے احساس کو شدید بناتا ہے۔ افسانہ بھی دراصل اسی حقیقت کا طنزیہ اظہار ہے کہ اگر ملک آزاد ہوا تو مفلسی اور مظلومیت

سے نجات کیوں نہیں ملی۔

"رسُل پُل کے اس پار پہنچا تو دیکھا کہ یہ ننھی سی بچی ایک دکان کی چھت کے نیچے برف پر بیٹھی ہے۔ اس نے اپنا دامن پھیلا کے رکھا تھا۔ اُس نے بھی سُنا تھا کہ کل جلوس نکلنے والا ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی سُنا تھا کہ کل سبھی آزاد ہو جائیں گے، پوری طرح آزاد۔ اس بچّی نے رسُل سے مخاطب ہوکر کہا" نبی کریمؐ تمہیں بھی آزادی دیں گے اور تمہاری آل اولاد کو بھی —— ایک پیسہ دے دے"۔ رسُل اس کی اور دیکھ ہی رہا تھا کہ پُل پر سے ایک فوجی ٹرک برف کا سینہ چیرتے ہوئے گزرا اور اس نے لڑکی کا پھیلایا ہوا دامن برف سے بھر دیا۔"

پُل کے اس طرف کی دنیا خوابوں اور امیدوں کی دنیا ہے اور دوسری جانب تلخ حقیقتوں کا منظر ہے۔ برف سے بچی کا پھیلایا ہوا دامن بھر جانا امیدوں اور خوابوں کے ٹوٹ جانے کا استعارہ ہے۔ افسانے میں مرکزی کردار کے شعور میں جو بیداری نظر آتی ہے وہ امید افزا ہے لیکن یہ محولہ بالا منظر کی تلخ صورت حال کے بالکل برعکس ہے۔ اس تضاد کی ایک وجہ شاید یہی ہو سکتی ہے کہ جس کی طرف این کامل نے اپنے مضمون میں اشارہ کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"زُتشی صاحب کا افسانہ .... چھپا لیکن نادم صاحب

نے اس میں اپنی طرف سے بارہ سطری پروگراف کا
اضافہ کیا تھا کیونکہ جس طرز پر زتشی صاحب نے اپنا
افسانہ ختم کیا تھا وہ کشمیر کے سیاسی پس منظر میں
بھارتی حکومت کے مفادات اور کشمیر میں اشتراکی پالیسی
کے منافی تھا۔ نادم صاحب نے اسی کی دُرستی
کے لیے افسانے کی " نوک و پلک سنواری"۔

"کونگ پوش " میں افسانے کی اشاعت کے وقت دینا ناتھ نادم کی یہ پیوندکاری ظاہر ہے کہ سیاسی وجوہ کی بناء پر تھی۔ کلچرل کانفرنس کی محفلوں میں اس طرح کی باتوں کا خیال رکھا جاتا تھا۔ چنانچہ اس کی ایک رپورٹ میں درج ہے:

" ہمارے ان جلسوں میں جو تخلیقات پڑھی جاتی ہیں ان
پر بھرپور بحث ہوتی ہے تاکہ دیکھا جائے کہ آیا یہ فنی
اعتبار سے مکمل ہیں اور ساتھ ہی یہ بھی کہ آیا یہ ترقی پسندی
کے نقطۂ نظر سے گریز تو نہیں کرتیں ——"

ظاہر ہے کہ نادم کی یہ پیوندکاری افسانے میں دوٗر سے ہی معلوم پڑتی ہے کیونکہ نچلے طبقے کے ساتھ تعلق رکھنے والے معمولی سے ملازم رُسل کے اندر طبقاتی شعور جس طرح کا دکھایا گیا ہے۔ اس کا جواز افسانے کے کسی واقعاتی پس منظر میں نظر نہیں آتا۔ کامل صاحب نے نادم کی اس پیوندکاری کے بارے میں صحیح کہا ہے:

"بدقسمتی سے نادم صاحب کی یہ پیوندکاری اس افسانے

کی بڑی خامی بن گئی۔ کیونکہ بنیادی پلاٹ کے ساتھ
کسی قسم کے تعلق کی عدم موجودگی کے علاوہ ان جملوں
میں نادم صاحب انگریزوں کے خلاف نعرہ بازی کرتے
ہیں جس سے زتشی کے افسانے کا بنیادی موضوع اور
تاثر ختم ہو جاتا ہے۔ یہ پروگراف نکال دیں (جو افسانے
کے تخلیق کار کا نہیں ہے اور جو سارے پلاٹ کو درہم
برہم کرتا ہے) تو "ییلہِ پھوٗل گاش" خراب افسانہ نہیں۔

کشمیری میں دوسرا افسانہ "جوابی کارڈ" دینا ناتھ نادم کا ہے۔ اس میں مرکزی کردار زون دید کا ہے۔ اس بوڑھی خاتون کو گاؤں میں مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اس کا بیٹا گُلہ ملیشا فوج میں بھرتی ہوا ہے۔ محاذ پر سے وہ اپنی ماں کی خیریت جاننے کے لیے جوابی کارڈ بھیجتا رہتا ہے۔ لیکن کل جو جوابی کارڈ زون دید کو ملا ہے وہ خالی ہے۔ اس میں کچھ بھی نہیں لکھا گیا ہے۔ گاؤں کے سبھی لوگ اور ان کے ساتھ بعد میں زون دید بھی جان پاتی ہے کہ گُلہ جنگ میں مارا گیا ہے۔ زون دید کی آنکھوں میں اندھیرا چھا جاتا ہے لیکن دوسرے ہی لمحے وہ قہقہہ لگا کر لوگوں سے کہتی ہے کہ "گُلہ نے مجھے وہیں بلایا ہے، فوج میں بھرتی ہونے کے لیے"۔ افسانے کا اختتام ان جملوں پر ہوتا ہے:

"جس دن زون دید چوبی بندوق لیے، کورے کپڑے
پہنے اور کمر باندھ کر نکل پڑی، اس دن گاؤں بھر
میں کہیں کوئی چولھا نہیں جلا۔ اس دن کا وہ پورہ میں

ایک بھی بچّہ نہیں تھا۔ اور نہ ہی درختوں پر کوئی کوّا

کائیں کائیں کرتا تھا۔"

نادم کے اس افسانے میں دیہی ماحول اور یہاں کے آپسی بھائی چارے کی بھرپور عکاسی ملتی ہے۔ تاہم افسانہ نگار انسانی دکھ درد کو محسوس کرانے میں پوری طرح کامیاب نہیں ہوا ہے کیونکہ نادم کی زیادہ تر توجہ اس مخصوص نقطے پر ہے جس کی رو سے زون دید انقلابی جوش کا مظاہرہ کرتی ہے۔ بادی النظر میں چوبی بندوق اور کورے کپڑے کا لباس زون دید کی موت کا استعاراتی اظہار ہے لیکن افسانے کی واقعاتی بافت سے اس کا جواز نہیں ملتا۔ اور اس طرح یہ افسانہ اس دور کے بیشتر افسانوں کی مانند کرداروں کی سوچ اور ان کے عمل پر افسانہ نگار کی مثالیت پسندی کے حاوی ہونے کا مظاہرہ کرتا ہے۔

کشمیری افسانے کے ان اوّلین نمونوں سے متعلق یہ بحث قدرے تفصیل کے ساتھ اس لیے کی گئی تاکہ معلوم ہو جائے کہ کشمیری افسانے کی شروعات کس نوع کے ادبی اور فکری ماحول میں ہوئی۔ یہ بات طے ہے کہ کشمیری افسانے نے اپنا ابتدائی دور ترقی پسندی کے زیر سایہ گزارا۔ افسانوں میں اس وقت کے سیاسی، سماجی اور اقتصادی حالات بنیادی موضوع بنے۔ ہر چند کہ یہ موضوع فنی پختگی کے ساتھ بیشتر افسانوں میں پیش نہیں ہوئے اور نہ ہی افسانہ حقیقت نگاری کے صحیح رجحان کے تحت لکھا گیا تاہم اس دور میں افسانے کی صنف کشمیری میں اس قدر متعارف ہوئی کہ کئی اور ادیب اس کی جانب متوجہ ہوئے۔ زُتشی کا اس کے بعد صرف ایک افسانہ "سون ادب" کے ۱۹۶۴ء کے شمارے میں "کرونِ اوبر"

(کالی گھٹا) کے نام سے شائع ہوا۔ اگر وہ کشمیری میں اپنی تخلیقی سرگرمی کو جاری رکھتے تو کشمیری افسانہ اپنے آغاز میں ہی فنی بلوغیت کے کچھ منازل طے کرلیتا۔ دینا ناتھ نادم بنیادی طور پر شاعر تھے۔ انہوں نے چند افسانے اور لکھے جن میں "شِینہٕ پیٹھو ہیٹو" (گرجا برف گرجا) اور "رَے" (بیکار فصل) قابل ذکر ہیں۔

زتشی اور نادم کی ابتدائی کوششوں کے بعد جن ادیبوں نے کشمیری میں افسانہ نگاری کی طرف توجہ دی ان میں سے بعض شاعر تھے جبکہ بعض ادیبوں نے بہت جلد اس طرح کی تخلیقی سرگرمیوں کو خیر باد کہا۔ ان ادیبوں میں عزیز ہارون (زُون، برم : بھرم) نور محمد روشن (ژور: چور) (نیبہ گٹہٕ : صبح کاذب) ارجن دیو مجبور (کوہہ وانٕ) اور مرزا عارف (زٕیے) شامل ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ دیگر زبانوں کے نمائندہ افسانوں کے تراجم بھی اس دور میں شائع ہوئے۔ سوم ناتھ زتشی نے تامل افسانہ "مٹی" (ہالو) کا، عزیز ہارون نے چیخوف کے افسانے "وہ چھوڑ دے گی کیا" کا رحمٰن راہی نے گورکی کے افسانے کا (یَیلہٕ سُہ تھَہنہٕ ہیُوو : جب اس نے جنم لیا) اور حبیب کامران نے چینی افسانہ کا (ژوُنٹھ : سیب) ترجمہ کیا۔ ان ترجموں نے بھی افسانے کی سمت و رفتار متعین کرنے میں مدد دی۔ اس دور کے افسانے اس وقت کے کشمیری رسالہ "کونگ پوش" میں شائع ہوتے رہے۔ یہ رسالہ ترقی پسند تحریک کا ترجمان تھا اور اس وقت کے ترقی پسند شاعروں اور افسانہ نگاروں کی تخلیقات شایع کرنے کا واحد ذریعہ تھا۔ نومبر ۱۹۵۶ء تک یہ رسالہ جاری رہا۔ "کونگ پوش" میں شائع ہونے والے ان افسانوں میں سے بیشتر افسانے گردو پیش کے بعض کرداروں کے تعلق سے چند واقعات کی مدد سے تیار

ہوئے ہیں۔ یہ کردار عموماً نچلے اور متوسط طبقے کے افراد ہیں جن میں مزدور، پیشہ ور، کسان وغیرہ شامل ہیں. لیکن حقیقت یہ ہے کہ جذباتیت، کھوکھلی اور مصنوعی وابستگی، کھری نعرہ بازی یا پھر معمولی سے کرداروں میں غیر معمولی پن پیدا کرنے کی کوشش جو مثالیت پسندی کا نتیجہ ہوتی ہے، اس دور کے افسانوں میں نمایاں ہے۔

○

اس کے بعد افسانہ نگاروں کی ایک نئی نسل سامنے آئی جس میں اختر محی الدین، علی محمد لون، صوفی غلام محمد، امین کامل، امیش کول اور تاج بیگم رینزو خاص طور پر قابل ذکر ہیں. تقریباً ۱۹۶۰ء تک کشمیری افسانہ ان ہی چھ یا سات افسانہ نگاروں کے ہاتھوں پرورش پاتا رہا اور اس میں کسی حد تک ان کمزوریوں کا ازالہ ہوا جو ابتدائی دور کے افسانوں میں نمایاں تھیں۔ یہاں پر اس امر کا ذکر ضروری ہے کہ مذکورہ بالا افسانہ نگاروں میں سے چند ہی ایسے تھے جنہوں نے افسانے کو کلی طور اپنے تخلیقی اظہار کا وسیلہ بنادیا۔ مثلاً لون ڈراما نگاری کی طرف متوجہ ہوئے، صوفی نے ادب کو خیرباد کہہ کر صحافت کے میدان میں قدم رکھا اور امین کامل نے زیادہ تر اپنے تجربات کے اظہار کا وسیلہ شاعری کو بنادیا۔ امیش کول نے زیادہ نہیں لکھا اور تاج بیگم بھی ایک مجموعے کی اشاعت کے بعد سست پڑ گئیں۔ لیکن اختر محی الدین واحد ایسے فنکار ہیں جنہوں نے افسانے کے لیے اپنی ساری تخلیقی توانائی وقف کی۔

● اختر محی الدین کشمیری کے پہلے ایسے افسانہ نگار ہیں جنہوں نے افسانے کی صنف کو سنجیدگی کے ساتھ برتا اور کشمیری میں افسانہ نگاری کی باقاعدہ روایت

قائم کی۔ اپنی ادبی زندگی کا آغاز اردو افسانہ لکھنے سے کیا اور "پونڈرچ" افسانہ لکھ کر ادبی حلقوں میں داد پائی۔ اس کے بعد کشمیری افسانے کو اپنے تخلیقی اظہار کا واحد وسیلہ بنایا۔ چنانچہ ۱۹۵۵ء سے لے کر آج تک وہ اس صنف میں برابر لکھتے رہے ہیں۔ کشمیری افسانے میں معیاری نوعیت کی تبدیلیاں بھی پہلے پہل اختر کے افسانوں کے ذریعہ سے ہی دیکھنے کو ملتی ہیں۔ چنانچہ انہوں نے کشمیری افسانے کا خاصا بڑا دور جو تقریباً چالیس پینتالیس برس کو محیط ہے، عملی طور پر جی لیا اور مشق و مہارت، مطالعے اور مشاہدے اور اپنی تخلیقی ہنرمندی کے باوصف افسانے میں ہیئتی، موضوعاتی اور تیکنیکی تجربے کیے۔ اختر محی الدین نے جب کشمیری میں افسانہ لکھنا شروع کیا تو ترقی پسندی کا جوش کچھ کم پڑ گیا تھا اور نئے دور کے ادیب اس حقیقت کو جاننے لگے تھے کہ ادب میں مقصدیت یا نظریاتی وابستگی کے باوجود نعرہ بازی اور کھوکھلی جذباتیت کی کوئی گنجائش نہیں ہوتی اور فن کا تقاضا یہ ہے کہ فن کار گردوپیش کے تئیں اپنی آگہی کو تخلیقی اظہار کی اس سطح پر لے آئے جہاں یہ حقیقت سے بھی آنکھیں چار کر سکے اور ساتھ ہی اپنی آزادانہ شناخت کو بھی قائم رکھ سکے۔ اختر ترقی پسند تحریک کے ساتھ گہرے طور پر وابستہ تھے۔ لیکن ان کے اندر جو تخلیق کار جی رہا تھا وہ اس ہنگامی دور میں بھی حقیقت اور فنی التباس کے درمیان امتیاز یا ان کے رشتے کی نوعیت اور نزاکتوں سے باخبر تھا۔ انہیں یقیناً اپنے پیش رووں سے تحریک ملی لیکن ان سے ان کے ہمعصروں یا بعد کی نسل کے افسانہ نگاروں کو جو تحریک نصیب ہوئی اس کی رو سے کشمیری افسانہ ترقی پسندی کے سحر سے نجات پانے کی تگ و دو کرنے لگا۔

۱۹۵۵ء میں اختر محی الدین کا پہلا افسانوی مجموعہ "ست سنگر" (سات چوٹیاں) شائع ہوا۔ سات افسانوی تخلیقات پر مشتمل اس مجموعے کے بعد ۱۹۵۹ء میں دوسرا مجموعہ سونزل (دھنک) کے نام سے شائع ہوا۔ اس مجموعے میں بھی سات افسانے ہیں۔ جب سے اب تک اختر محی الدین نے ایک سے بڑھ کر ایک افسانہ کشمیری ادب کو دیا ہے۔ "ست سنگر" کشمیری میں افسانوں کا پہلا مجموعہ ہے۔ اس پر اختر کو ساہتیہ اکادمی کا ایوارڈ بھی ملا۔ اختر محی الدین کے ان دو مجموعوں کے افسانے پہلی بار حقیقت پسندی کا بہتر معیار پیش کرتے ہیں۔ وہ کشمیری کے پہلے ایسے افسانہ نگار ہیں جنہوں نے کسی فلسفے کی تبلیغ کرنے کی بجائے اپنے افسانوں میں کشمیر کی تہذیبی اور سماجی زندگی کو ایک تخلیق کار کی حیثیت سے پیش کیا۔ اپنے پیش روؤں اور بعض ہم عصروں کے برعکس انہوں نے نچلے طبقے کی زندگی کو بھی مثالیت پسندی کی عینک سے نہیں دیکھا بلکہ ایسے پیش کیا جیسے کہ یہ تھی۔ اسی لیے ان کا افسانہ ایک ایسی صورت حال سے عبارت ہوتا ہے جس میں کردار اپنے تخلیق کار کی گرفت سے آزاد ہو کر اپنے فطری عمل اور رد عمل کے ذریعے سے وجود پاتا ہے۔ عروسی پائجامہ (ڈری یایہ ہُندیزار) میں کچھ نہ کر سکا (مئے تۆگ نہٕ کینہہ) احمدو ولد لسو اور" دنہٕ وزُن (درد دنداں) جیسے افسانے اس کی مثالیں ہیں۔

"عروسی پائجامہ" (ڈری یایہ ہُندیزار) اختر کے اس دور کے افسانوں میں بہترین اور نمائندہ افسانہ ہے۔ اس کا کئی زبانوں میں ترجمہ بھی ہوا ہے اور یہ ڈرامائی صورت میں ٹیلی ویژن سے نشر ہو کر مقبولیت حاصل کر چکا ہے۔ افسانے میں ٹُبر شالہ اور خوتن دید عمر رسیدہ میاں بیوی ہیں۔ سوزن کاری کرنے والے ٹُبر شالہ کو قینچی

کی ضرورت پڑتی ہے تو خوتن دیدہ گھر کے سامان میں اسے تلاش کرتی ہے۔ اسی دوران ایک پوٹلی کو کھولتے ہوئے اس میں سے لال رنگ کے جاذب نظر عروسی پائجامے پر اس کی نظر پڑتی ہے۔ آن کی آن میں اسے اپنے شباب کا زمانہ اور اپنی شادی کے دن یاد آتے ہیں۔ وہ اپنے شوہر کی نظروں سے پائجامے کو چھپانے کی کوشش کرتی ہے لیکن شوہر اسے دیکھ ہی لیتا ہے۔ بڑھاپے کے زمہریر میں اس کا نحیف و نزار جسم ایک عجیب سی حرارت محسوس کرتا ہے۔ وہ بیوی سے پائجامہ پہننے کو کہتا ہے لیکن بیوی آمادہ نہیں ہوتی۔ کافی پس و پیش کے بعد وہ پائجامہ پہن لیتی ہے اور شوہر کے پاس آتی ہے لیکن خوتن کا بڑھاپا شاید شباب کے چوکھٹے میں فٹ نہیں ہو پاتا۔ وہ چٹائی پر اچانک گر جاتی ہے۔ نُبر شالہ اسے اٹھانے یا سنبھالا دینے کی کوشش کرتا ہے لیکن وہ ایک رومان انگیز مزاحمت کا مظاہرہ کرتی ہے اور اسی کھینچا تانی میں ان کا داماد انہیں دیکھ لیتا ہے اور اپنی موجودگی کا احساس دلاتا ہے۔ نُبر شالہ فوراً اپنی جگہ پر ایسے بیٹھتا ہے جیسے کچھ ہوا ہی نہ ہو اور جب اپنی بیوی کو شرمندگی سے شرابور دیکھتا ہے تو کہتا ہے:

"ہم نے کیا کوئی چوری کی ہے۔ سبھی اپنی اپنی جگہ بادشاہ (خود مختار) ہیں"۔

افسانہ نگار نے زندگی کے ایک لمحے کو اپنی تخلیقی قوت اور دروں بینی سے جاوداں بنا دیا ہے اور وہ بھی اس دور میں جب ترقی پسندی کا "ہینگ اوور" ابھی باقی تھا اور مثالیت پسندی کا رجحان ابھی نمایاں تھا۔ بڑھاپے میں جوانی کے رومان انگیز ایام کو لمحہ بھر کے لیے پھر سے زندہ کرنے کی کوشش یقیناً ایک تازہ اور اچھوتا موضوع

تھا جسے اختر محی الدین نے بعض دوسری حقیقتوں سے آمیز کرکے جمالیاتی سطح پر ایک خوبصورت تخلیقی پیرایہ عطا کیا۔ شفیع شوق اس افسانے کے بارے میں لکھتے ہیں :

"اختر نے...... ایک خاص واقعے کا انتخاب کیا ہے اور اسے اپنے گردوپیش اور فضا کے ساتھ لفظوں میں زندہ کرکے محفوظ کیا ہے جو ہر زمانے کے ہر طبقہ کے قاری کو زندگی کے حُسن پر یقین کرنے پر آمادہ کرتا ہے۔ اختر نے اپنی طرف سے کوئی بیان نہیں دیا ہے لیکن کرداروں کے باطن میں جھانک کر ان کے پورے وجود کو دریافت کرکے اس کی بازیافت کی ہے۔ افسانہ نگار کا فنی کمال یہی ہے۔"

اختر نے اگرچہ کئی افسانے روایتی اور فامولا قسم کے لکھے ہیں لیکن ان میں بھی وہ تخلیقی توانائی اور تکنیک اور بیانیہ کی جدّت موجود ہے جو انہیں اس دور کے بیشتر افسانہ نگاروں کی تخلیقات سے منفرد بناتی ہے۔

- علی محمد لون بنیادی طور پر ڈراما نگار تھے لیکن انہوں نے افسانے بھی لکھے۔ وہ اردو اور کشمیری دونوں میں لکھتے تھے۔ یہ لوگ (یِم لُکھ)، ننھی سی بچی (کوزِ بچہ ہن اکھ) موغلی غغارا، چھوٹی بڑی باتیں (لوکچہ بجہ کتھ) مدن سر اور منوش (مدن سر تہ منوش) اور خلاء (شُنیہ) جیسے افسانے لکھ کر انہوں نے کشمیری افسانے میں افسانے کے فنی خدوخال کے تعین میں اپنا رول ادا کیا۔ اردو میں جو مشق و مہارت انہوں نے بہم پہنچائی

تھی اس کا استعمال بعد میں انہوں نے کشمیری افسانے میں کیا۔ لون نے بہت زیادہ افسانے نہیں لکھے۔ ان کے بعض افسانے ان کے اردو افسانوں کے ہی کشمیری تراجم ہیں لون نے گردوپیش کی زندگی کے عام سے واقعات کو لے کر انہیں تخلیقی سطح پر معنوی وسعت سے ہمکنار کیا۔ کشمیر کا تہذیبی ورثہ اور تمدنی روایات، یہاں کی اجتماعی سوچ، اور انسان دوستی کی قدریں لون کے افسانوں میں خاص طور پر نمایاں ہیں۔ لون ترقی پسند افسانہ نگار تھے اور ادب کے سماجی سروکار پر ایمان رکھتے تھے۔ اسی لیے ان کے افسانوں میں کشمیری عوام کی بھوک، افلاس، مظلومیت اور استحصال کے موضوعات خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ لون نے اس دور میں جو افسانے کشمیری میں لکھے ان میں سماجی عدم مساوات اور طبقاتی کشمکش کا موضوع ایک زیریں لہر کی طرح ملتا ہے۔ "چھوٹی بڑی باتیں" اور "موغلی غفارا" افسانے دو ہمسایہ ملکوں کے درمیان جنگ کے پس منظر میں ہیں۔ لون کو اس بات کا احساس تھا کہ "سرحدوں پر فتح کا اعلان ہوجانے کے بعد "جنگ ہر گھر بولتی ہے" اور بھوک، فاقہ کشی، بازار کے بھاو اور اسی طرح کی صورتوں میں لوگوں سے اپنی قیمت دصول کرتی ہے۔" چھوٹی بڑی باتیں" (لوکچھ بجہ کتھ) میں مرکزی کردار اپنے دوست کے نام خط میں لکھتا ہے:

"یار ہمیں ہوکیا گیا، ہم ہیں کون!
لوگوں کے اشاروں پر ناچتے ہیں۔ ہمارے پاس دو وقت کی
روٹی نہیں، لوگ ابھی بیماریوں، غربت اور جہل میں مبتلا
ہیں۔ ہمارے بچے ابھی بھی بھوکے ننگے دن گزارتے ہیں۔
ہماری مائیں بہنیں ابھی بھی نیم غلامی میں زندگی گزارتی

ہیں۔ ہمارے مرد ابھی بھی روٹی روزی کے لیے دربدر

پھرتے ہیں۔ پھر یہ جنگ کیا معنی رکھتی ہے۔۔۔۔

ابھی ہماری ضرورتیں بھی پوری نہیں ہو پاتیں، آرام و آسائش

کی تو بات ہی نہیں۔ پھر ہم کس لیے خود کو ایک ایسی

لکشری میں جھونک دیتے ہیں جس میں ہمارے ان داتا شامل

ہیں۔ یہ لکشری ہے جنگ۔"

لون کے افسانوں میں طنزیہ لہجہ ایک نمایاں خصوصیت کی حیثیت رکھتا ہے۔ تکنیک میں بھی انہوں نے کئی عمدہ تجربے کئے ہیں۔ مثلاً "چھوٹی بڑی باتیں" افسانے میں تکنیک کا جو تجربہ ملتا ہے وہ اپنی نوعیت کا پہلا تجربہ ہے۔ یہ دو خطوں، تین مکالموں، ریڈیو نشریے اور ڈائری کے دو صفحوں پر مشتمل ہے۔ ظاہر ہے کہ ان سب کی ہیئت ایک دوسرے سے مختلف ہے لیکن افسانہ نگار نے تکنیک پر اپنی گرفت کی بنا پر ان میں مکمل وحدت پیدا کردی ہے۔ لون بنیادی طور پر ڈراما نگاری کی طرف مائل تھے اور انہوں نے کشمیری ڈرامے میں قابل قدر اضافہ کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں ڈراما کے عناصر مثلاً مکالموں اور مناظر کا استعمال نمایاں ہے۔ اس اعتبار سے لون کی افسانہ نگاری کشمیری ادب میں ایک منفرد حیثیت رکھتی ہے۔

● صوفی غلام محمد کے دو افسانوی مجموعے "شیشہ تہ سنگستان (شیشہ اور سنگستان) اور ٹوٹمتی تارکھ (ڈوبے ہوئے تارے) اگرچہ ایک ہی سال یعنی ۱۹۹۲ء میں شائع ہوئے لیکن وہ افسانہ نگاروں کی اسی نسل کے ساتھ تعلق رکھتے ہیں جو ۱۹۵۵ء

کے آس پاس سامنے آئی۔ صوفی نے بعد میں صحافت کا پیشہ اختیار کیا لیکن وہ کشمیری افسانہ کے اولّین معماروں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ "ڈوبے ہوئے تارے" کے زیادہ تر مشمولات افسانے کے بجائے خاکے کی ذیل میں آتے ہیں۔ یوں بھی صوفی کے زیادہ تر افسانے کرداروں کے اردگرد ہی اپنا سفر طے کرتے ہیں۔ اور ان میں خاکوں کا سا تاثر نمایاں ہے۔ اول الذکر مجموعے کے دیباچے میں صوفی لکھتے ہیں کہ "ادب وہ آئینہ ہے جس میں قاری وقت اور ماحول کا عکس دیکھتا ہے۔۔۔۔۔ افسانہ جس قدر زندگی اور حقیقت کے قریب ہوگا اسی قدر وہ قاری پر کوئی تاثر قائم کرسکتا ہے۔" ظاہر ہے کہ صوفی کا افسانے کے فن کے تئیں یہ نقطہ نظر اس دور کے بیش تر ادیبوں کے فنی نقطہ نظر سے زیادہ مختلف نہیں ہے۔ صوفی کے افسانوں میں کردار مرکزی حیثیت اختیار کرلیتے ہیں۔ واقعات ان کے تابع ہیں۔ یہاں تک افسانہ نگار جس تفہیم کو ابھارنا چاہتا ہے وہ بھی کرداروں کے عمل سے ہی آگے بڑھتا ہے۔ یہ وہ کردار نہیں ہیں جن میں کوئی ہیرو کہلایا جاسکے۔ صوفی کے یہاں ہیرو کا گزر نہیں ہے۔ ہو بھی نہیں سکتا تھا کیونکہ وہ مثالی کرداروں کو پیش کرنے کی بجائے حقیقی افراد کے واقعات بیان کرتے ہیں۔ گردوپیش کے عام لوگ اور ان کی چھوٹی موٹی زندگیاں، چھوٹے موٹے غم اور چھوٹی موٹی خوشیاں —— یہ صوفی کے افسانوں کا لب لباب ہیں۔ مال دید، ژٕنہٕ ترٛوٗر، احمد ریوش اور اس طرح کے عام کردار صوفی کے افسانوں کا محرک ہیں۔ یہ کردار مزدور، سبزی والیاں، دودھ بیچنے والے، کشتی بان، دکاندار اور اس طرح کے دوسرے لوگ ہیں۔ لیکن صوفی نے ان کی چھوٹی موٹی زندگی کے عام سے واقعات کو

اس طرح سے پیش کیا ہے کہ یہ معاشرے کی مختلف حقیقتوں کی جانب کئی سطحوں پر متوجہ کراتے ہیں۔ "عجب ملک اور نوش لب" ان کا بہترین افسانہ ہے جس میں تشبیہات اور استعاروں کے علاوہ واقعات کی ترتیب ایک عمدہ تکنیک کا احساس دلاتی ہے۔ افسانے میں مفلوک الحال میاں بیوی کے رشتے اور ان کی زندگی کی سنگینیوں کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ کانگڑی کے استعارے کے حوالے سے پیش کیا گیا ہے۔ صوفی غلام محمد کے افسانوں میں اس وقت کی سماجی، تہذیبی اور معاشرتی زندگی کے مختلف جلوے، روایات، رسوم، اقدار اور عقاید محفوظ ہیں۔

- امیش کول نے بہت کم لکھا۔ ان کے تین افسانے اس دور کے افسانوں میں خاص طور پر قابل ذکر ہیں ـــــ "ادھوری بات" (اُڈّ ہے کتھ) سبقت لینے والے (ییُٔ واَری کھسوان چھُ) اور "دل"۔ اوتار کرشن رہبر کے بقول ان کے افسانہ "ادھوری بات" میں راجہ اور بھوشن کے درمیان مکالمے دلچسپ ہیں۔ اس میں چاندنی جیسی سادگی، صفائی اور روانی ہے۔ اس میں فلسفیانہ سوچ اور نفسیاتی جذبوں کی آمیزش جس طرح سے پیش ہوئی ہے وہ باعث کشش اور پُر اثر ہے۔" امیش کول کرداروں کے باطن میں جھانکنے کا ہنر جانتے ہیں۔ چنانچہ امین کامل اس دور کے افسانوں کے تین نمائندہ اسالیب میں سے امیش کول کے اسلوب کو بھی شامل کرتے ہیں۔

- امین کامل کشمیری کے نامور شاعر ہیں۔ تاہم انہوں نے کشمیری افسانہ کے دوسرے معماروں کے شانہ بہ شانہ افسانہ کی طرف خاطر خواہ توجہ دی۔ کوکر جنگ، آبہ سر کنہ پل، نوو تادن، اور "پینٹ پرن" اس دور کے وہ افسانے ہیں جن میں معمولی

سے واقعات میں کرداروں کے نفسیاتی پیچ وخم نمایاں ہوتے ہیں۔ کامل کا افسانوی مجموعہ بعد میں "بات میں سے بات" (کتھِ منز کتھ) کے نام سے ۱۹۶۶ء میں شائع ہوا۔ واقعہ یہ ہے کہ کامل کے بہترین افسانے اس دور کے بعد لکھے گئے افسانے ہیں۔ ان کے افسانوں کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ انہیں کہانی کہنے کا ہنر خوب آتا ہے۔ زبان کا برتاؤ، تشبیہات اور استعارات کا استعمال ان کے اسلوب کو جاذب نظر بناتا ہے۔ کامل کا کہنا ہے کہ "جو خیال میرے شعر میں نہیں سما سکا اُسے میں نے افسانہ بنادیا....... میرے خیال میں زندگی ابتداء سے انتہا تک بے ربط واقعات کا سلسلہ ہے۔ جوں ہی ان کے درمیان کوئی ربط پیدا ہو جاتا ہے۔ تو یہ حادثے بن جاتے ہیں یا پھر افسانے۔ حادثوں میں بدل جانے کے لیے واقعات کا TWIST ہونا لازمی ہے"۔ کامل حقیقت میں واقعات کے درمیان ربط تلاش کرنے کی کوشش کرتے ہیں، اسی لیے راجندر سنگھ بیدی کی طرح سوچ سوچ کر لکھنے کے عادی معلوم ہوتے ہیں۔ یہی عنصر ان کے افسانوں میں فکری عنصر اور تفکیری اسلوب کا موجب بن جاتا ہے۔

تشکیلی دور میں کشمیری افسانہ ان ہی چھ سات افسانہ نگاروں کے یہاں پرورش پاتا رہا۔ ان کے بعد افسانہ نگاروں کی ایک نئی نسل ان کے ساتھ آملی جس میں اوتار کرشن رہبر، بنسی نردوش، دیپک کول، عباس تابش، غلام نبی بابا، غلام رسول سنتوش، ہردے کول بھارتی بطور خاص قابل ذکر ہیں۔ نئی نسل کے افسانہ نگاروں کے لیے آسان بھی تھا کہ پیش رو افسانہ نگاروں نے افسانہ کو فارمولائی دور سے آزاد کرالیا تھا۔ افسانہ نگار موضوع کے ساتھ ساتھ ہیئت اور اسلوب اور فکری

پہلوؤں پر انفرادی حیثیت سے سوچنے لگا تھا۔ اب افسانہ یک رنگ نہیں رہ گیا تھا بلکہ افسانہ نگار اس میں کھوکھلی نعرہ بازی کے ذریعہ سے انقلاب کے سبز باغ دکھانے کے بجائے گردوپیش کی زندگی میں ذات کا دکھ درد ظاہر کرنے اور اس کو محسوس کرانے کی سعی کر رہا تھا۔ چنانچہ نئے افسانہ نگاروں نے افسانوں میں موضوعاتی اور ہیئتی سطح پر نئی تبدیلیوں کا احساس دلایا اور یوں کشمیری افسانہ نئی منزلوں کی جانب روانہ ہوا۔

● اوتار کرشن رہبر اس نئی نسل کے افسانہ نگاروں میں نسبتاً پہلے سے لکھ رہے تھے۔ ان کا افسانوی مجموعہ تبرک (تبرک) ۱۹۵۸ء میں ہی شائع ہوا تھا۔ یہ نو افسانوں پر مشتمل ہے۔ ان میں تاون (مصیبت)، نارِ گٔی ژاپہٕژ (غصہ پی جانا)، یلہٕ آفتاب نوٗن دراو (جب سورج نمودار ہوا) اور نورٕ تہٕ آفتاب قابل ذکر ہیں۔ رہبر کے ان افسانوں کو بعض نقادوں نے یہ کہہ کر افسانے کی تاریخ سے خارج کر دیا ہے کہ یہ خاکے کی ذیل میں آتے ہیں۔ تاہم جب ہم اس دور کے مجموعی افسانوی سرمائے پر نظر ڈالتے ہیں تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اس دور میں بیشتر افسانے واقعات کی بجائے کرداروں کے بل پر کھڑے ہیں۔ رہبر کے افسانوں میں بھی گردوپیش کے افراد کے اردگرد واقعات کا تانا بانا بننے کا عمل ملتا ہے لیکن کردار کے باطن میں جھانکنے کا رویہ ان میں نمایاں ہے۔

● بنسی نردوش کے دو افسانوی مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ بال مرآیو اور 'آدم چھُ ییتھے بدنام' ۔۔۔ انہوں نے افسانہ نگاری کا آغاز اُردو میں لکھنے سے کیا اور پھر کشمیری کی طرف متوجہ ہوئے۔ نردوش کے افسانوں کی نمایاں خصوصیت یہ ہے

کہ یہ زیادہ تر مرد اور عورت خاص طور پر زن و شوہر کے درمیان رفاقتوں اور علیٰحدگیوں سے متعلق ہے۔ کہیں کہیں ان میں فرائڈین نظریے کے تحت جنس کی ہلکی ہلکی آنچ بھی محسوس ہوتی ہے۔ زن و شو کے رشتوں کے حوالے سے نرددش کے افسانوں میں کسی نہ کسی سماجی مسئلے کی عکاسی بھی ملتی ہے۔ 'تُلر' 'ییتہٕ چھُ اکھا احساس اور بال مرآیو ان کے نمائندہ افسانے ہیں۔

● دیپک کول کا مجموعہ "شامُرن" ۱۹۶۴ء میں شائع ہوا لیکن انہوں نے مذکورہ بالانسل کے ساتھ ہی افسانہ لکھنا شروع کیا تھا۔ (سفر اور ہمسفر) 'سفر تہٕ ہیتی واَلی' ان کا منفرد افسانہ ہے۔ ۱۹۶۴ء میں ہی ایک اور افسانوی مجموعہ "زُتی زوٗل" (چراغاں) شائع ہوا، اس کے تخلیق کار شنکر رینہ ہیں۔ شنکر رینہ پیشے سے ڈاکٹر تھے چنانچہ اسی مناسبت سے ان کے افسانے ہسپتالوں اور بیماروں کے دکھ درد کے پس منظر میں وجود میں آتے ہیں۔ اب کس کی باری ہے (وونؠ کٔہنز چھہٕ واری) خون، اور "ہوٗ چھیمٕژ تھٕر" جیسے افسانے قاری کو بیماریوں کی وجوہات کی جانب متوجہ کیے بغیر ہی درد میں شریک بنا دیتے ہیں اور اس میں انسان ہونے کا احساس بیدار کرتے ہیں۔ غلام نبی بابا کے افسانے انشائیے کے قریب محسوس ہوتے ہیں۔ چھوٹے چھوٹے جملے اور بعض موقعوں پر قافیے کا اہتمام اور قاری کے لیے تحیر پیدا کرنے کی کوشش ان کے افسانوں میں نمایاں ہے۔ غلام رسول سنتوش شاعر بھی تھے، افسانہ نگار بھی اور نامور صحافی بھی۔ ان کے افسانے سماجی اور نفسیاتی مسائل کو ابھارتے ہیں۔

● ہردے کول بھارتی اس دور کے افسانہ نگاروں میں بطور خاص قابل ذکر ہیں۔ انہوں نے کشمیری افسانے میں تجریدیت اور علامت نگاری کے روّیے کو فروغ

دینے میں اہم رول ادا کیا ہے۔ وہ اشیاء کے خارجی متعلقات کے، بجائے ان کے داخلی انسلاکات پر توجہ دیتے ہیں۔

○

یہی وہ دور ہے جب کشمیری افسانہ فکری اور ہیئتی اعتبار سے نئے ذائقوں سے آشنا ہوا۔ شاعری کے مقابلے میں صنف افسانہ کی مقبولیت کے پیش نظر زیادہ سے زیادہ فن کار اس کی طرف متوجہ ہوئے۔ افسانے کے فن سے متعلق پہلی بار سنجیدگی کے ساتھ سوچا جانے لگا اور نئے مباحث کا آغاز ہوا۔ اختر محی الدین' ہردے کول بھارتی' این کامل اور بعد میں رتن لال شانت نے افسانے کے تعلق سے تنقیدی مضامین لکھے اور کشمیری افسانے کی روایت اور اس میں تجربوں کے امکانات کا جائزہ لینے کی مستحسن کوششیں کیں۔ چنانچہ کشمیری افسانہ میں حقیقت کے تئیں فنکار کے اپروچ اور تخلیقی سطح پر اس کے اظہار میں جو تبدیلیاں آرہی تھیں ان کا احساس بڑھ گیا اور کچھ تو عالمی سطح کے حالات و واقعات اور نئے ادبی منظر نامے سے براہِ راست ہم کلام ہوکر اور کچھ شعوری طور پر' اس رجحان کو پیش کیا جانے لگا جسے ہم جدیدیت کے رجحان کا نام دیتے ہیں۔ شروع شروع میں ترقی پسندی کے اثرات کے نتیجے میں اس رجحان کے خدوخال اگرچہ زیادہ واضح دکھائی نہیں دیتے لیکن محسوس ہوتا ہے کہ کشمیری افسانہ اب روایتی اور فارمولا زدہ افسانہ کے دائرے سے باہر نکل رہا ہے اور سماجی' سیاسی اور اخلاقی موضوعات و مسائل کی بھرپور آگہی کے ساتھ ساتھ افسانوی فن کے تئیں فن کار کی آگہی بھی نمایاں ہو رہی ہے۔

کشمیری افسانے میں جدیدیت کا نقطۂ آغاز عام طور پر ۱۹۶۵ء کو قرار دیا جاتا ہے۔ اگرچہ اس سے پہلے بھی بعض افسانہ نگاروں نے جدید حسیّت کا مظاہرہ کرکے افسانے کے فن میں نئے تجربے کیے تھے لیکن رجحان کی صورت میں اس نئی حسیت کے خدوخال اسی زمانے میں روشن ہوئے۔ اختر محی الدین، این کامل، علی محمد لون اور پیش رو نسل کے بعض اور افسانہ نگاروں نے ادب میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کو محسوس کرکے خود کو جدیدیت کے ساتھ ہم رشتہ کیا اور اپنے بہترین افسانے اسی دور میں لکھے۔ جبکہ ان کے بعد آنے والے افسانہ نگاروں میں سے بیشتر نے افسانے میں جدیدیت کو فروغ دیا۔

جدیدیت کے رجحان کے تحت کشمیری افسانے میں پلاٹ، کردار نگاری، بیانیہ، ہیئت اور تکنیک کی سطح پر نئے نئے تجربے سامنے آئے۔ یہ نئے تجربے افسانہ نگار کی انفرادیت پسندی کا زائیدہ تھے۔ چنانچہ پیش رو افسانہ نگاروں کے برعکس جدید افسانے میں جماعت سے زیادہ فرد کو اہمیت دی گئی۔ اسی لیے جماعتی ہدایت ناموں یا منشوروں کو تج کر ذات کی سطح پر داخلی حقیقتوں کی جانب توجہ دی جانے لگی۔ پیش رو افسانے میں فرد اپنے ماحول یا جماعت میں اس قدر تحلیل ہوگیا تھا کہ اس کی پہچان ختم ہو چکی تھی۔ ہر چند کہ اس دور میں افسانے کے واقعہ یا واقعات کا تانا بانا کردار کے ہی گرد تیار کرنے کا رجحان تھا لیکن یہ کردار یک سطحی اور سپاٹ تھے اور ان کا ردّعمل سماجی ماحول کے حوالے ہی سے پہچانا جاتا تھا نہ کہ کردار کی اپنی شخصیت یا اس کے داخلی وجود کے حوالے سے۔ اس کے برعکس جدیدیت کے دور میں کردار نگاری کا تصور بدل گیا۔ کردار کے خارجی خدوخال کے بجائے اس

کے داخلی وجود کی بازیافت پر زور دیا جانے لگا اور اس کے شعور تک رسائی
کرنے کی سعی کی گئی۔ جماعت سے فرد کی طرف اور خارج سے باطن کی جانب یہ
سفر کشمیری افسانے میں جن نئے موضوعات کا پیش خیمہ بنا ان میں جدید معاشرے
میں ذات کا بحران، رشتوں، قدروں اور روایتی عقیدوں پر سے اعتماد اٹھ جانے
کا المیہ، وجود کی بے معنویت، شکست خواب اور تنہائی، خوف اور جذباتی و جنسی
گھٹن جیسے موضوعات خاص طور پر اہم ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان نئے موضوعات کی
جانب افسانہ نگاروں کی توجہ یا نئے مسائل کی شدّت کو محسوس کرنے کے عمل کے
پیچھے جو محرکات تھے ان کا تعلق عالمی سطح پر رونما ہونے والے ایک نئے منظر
نامے کے ساتھ تھا۔ سائینسی ترقی اور صنعتی پیش رفت نے دانشوروں، ادیبوں اور
فن کاروں کو جس نئی معاشرتی صورت حال اور اس کی پیچیدگیوں کی طرف متوجہ
کیا اس کے پیش نظر زندگی ذات اور کائنات کے بارے میں انفرادی سطح پر
سوچنے اور نتائج اخذ کرنے کا رجحان بڑھنے لگا۔ ادھر علوم و آگہی کی وسعت
کے باوجود فرد نے محسوس کیا کہ وہ لاعلمی کے صحرا میں بھٹک رہا ہے اور عقائد،
نظریات اور تصورات اس کا زیادہ دور تک شاید ساتھ نہیں دے سکتے۔ انگریزی
اور خاص طور پر اردو شعر و ادب میں اس طرح کی عصری حسیّت اور اس طرح
کے فکری روّیے سے واقفیت کی بنا پر کشمیری افسانہ نگار کا بھی جدید معاشرے
کی پیچیدہ صورت حال سے سامنا ہوا۔ ہر چند کہ مقامی حالات سائینسی اور صنعتی پیش رفت
سے نا آشنا تھے لیکن افسانہ نگار اس بحرانی صورت حال سے نا آشنا نہیں تھا کہ
جو فکری سطح پر دوسری زبانوں کے ادب میں پیش ہو رہی تھی۔ اس لیے کہ فکر و فن

میں رونما ہونے والی انقلاب انگیز تبدیلیوں سے اس کی لاتعلقی کا کوئی جواز ہی نہیں تھا۔ چنانچہ وہ جن مسائل کے سامنے اپنی متاع لوح وقلم لیے کھڑا تھا ان کی نوعیت اگرچہ بڑے یا صنعتی شہروں میں پیدا ہونے والے مسائل سے قدرے مختلف تھی لیکن ان میں سے بعض یقیناً اپنے مقامی رنگ کے ساتھ نئے اور جدید تھے۔ ظاہر ہے کہ ان نئے اور پیچیدہ مسائل یا ان کے تئیں افسانہ نگار کے جداگانہ، انفرادی اور فنکارانہ برتاؤ کے سلسلے میں روایتی طرز اظہار زیادہ کارآمد ثابت نہیں ہوسکتا تھا۔ اسی لیے جدیدیت کے اس دور میں افسانہ نگاروں نے فارمولا زدہ اور سکہ بند طرز اظہار سے انحراف کیا اور اظہار کے نئے سانچوں کو دریافت کرنے کی کوششیں کیں۔ روایتی افسانہ نگار اپنی مثالیت پسندی کی رُو سے زندگی میں جس ترتیب کا متمنی تھا اسی ترتیب کو افسانے کے پلاٹ میں بروئے کار لاتا تھا لیکن جدید افسانہ نگار نے محسوس کیا کہ زمانی تواتر دراصل کردار کے ذہنی تواتر کے تابع ہے اور کردار کا ذہن بقول غالب ایک محشر خیال ہے کہ جس میں ترتیب اور تسلسل کی تلاش لاحاصل ہے یا یہ ایک عینی تصور ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کردار کے باطن میں جھانکنے اور اس کے شعور کی دریافت کرنے کے عمل کے نتیجے میں پلاٹ کے روایتی تصور سے انحراف کیا گیا۔ تجربے کی پیچیدگی اظہار کی پیچیدگی پر منتج ہوئی اور زبان کے تعلق سے نئے امکانات کی تلاش کا عمل شروع ہوا۔ یوں بہت جلد کشمیری افسانے میں جدیدیت کا رجحان فروغ پانے لگا۔ اور نئے افسانہ نگاروں نے، جو اسی دور میں ادبی منظرنامے پر ابھرے، جدید طرز احساس اور نئے طرز اظہار کے عمدہ نمونے پیش کیے۔

جیساکہ ذکر ہوا ہے، کشمیری افسانے میں جدیدیت کے رجحان کا آغاز پیش رو افسانہ نگاروں کی نسل سے تعلق رکھنے والے فن کاروں نے ہی کیا۔ خاص طور پر اختر محی الدین کا نام لیا جاسکتا ہے۔ اختر محی الدین نے اس سے قبل بعض عمدہ افسانے لکھے تھے اور ترقی پسندی کے غالب اثر سے آزاد ہوکر لکھے تھے۔ لیکن جدید دور میں انہوں نے افسانے میں موضوع اور ہیئت کے جو تجربے کیے ان کی رو سے جدید افسانہ نگاروں کے سرخیل ہونے کا شرف بھی انہیں ہی حاصل ہے۔ اختر کے اس دور کے زیادہ تر افسانے حاضر راوی والے افسانے ہیں جن میں متکلم کردار مرکزیت یا اہمیت اختیار کرلیتا ہے۔ اس طرح سے یہ افسانے فنکار کے ذاتی شعور اور اس کے داخلی تجربے کے آئینہ دار بن کر واقعہ کے اغلب ہونے پر قاری کے اعتماد کو بحال کرتے ہیں۔ افسانہ "کبھی دھوپ کبھی چھاؤں" (گہے تاپہ گہے شہُل) کا متکلم کردار کافی ہاؤس کے شور شرابے میں خود سے ہم کلام ہوکر اپنی ذات کو پہچاننے کے عمل سے آشنا ہوجاتا ہے اور موسم سرما کی سخت سردیوں میں دھوپ سے نکھری ہوئی پختہ سڑک پر چلتے چلتے اپنے آپ کو ہلکا محسوس کرتا ہے۔ افسانے میں واقعہ متکلم کردار کے بیان سے آگے بڑھتا ہے (تم ہی ہو تم ہی ہو) "ژِرے ژُھکھ ژِرے ژُھکھ" اور "مُتی کتھ" افسانوں میں بھی راوی کی موجودگی مرکزی حیثیت رکھتی ہے۔ مثلاً "مُتی کتھ" کا یہ اقتباس :

"یقین کرنا۔ مجھے ننگی دوپہر میں تارے نظر آئے اور
میں نے چیخیں سنیں اور کئی لوگ دوڑتے ہوئے تھے میں

آگے آگے وہ میرے پیچھے پیچھے۔ دھوپ میں دوڑنا
اچھا لگتا تھا۔ سب تھک گئے لیکن میں نہیں تھکا......
میں دوڑتے دوڑتے وہاں پہنچا جہاں محمد سلطان کتے
سے باتیں کررہا تھا۔"

اس افسانے میں حجام کی دکان میں لگا آئینہ دراصل شعور کا ادراک ہے۔ سب لوگ اس آئینے کے سامنے شیو بنواتے ہیں اور سماج میں مقام اور مرتبہ پانے کی بھاگ دوڑ میں شریک ہو جاتے ہیں۔ آئینہ کے حیرت کدے میں خال خال ہی کوئی شخص داخل ہو پاتا ہے۔ محمد سلطان ایک ایسا شخص ہے کہ جو آئینے میں عکس دیکھ کر پاگل ہو جاتا ہے اور اسی جنون میں لوگوں سے دور بھاگ جاتا ہے۔ افسانے کا راوی (مرکزی کردار) اسی لیے آئینے سے گریز کرتا ہے لیکن معاشرے میں اسے رہنا ہے اور اس کے لیے شیو بھی بنانا ہے۔ آخر پر جب وہ بھی آئینہ کے سامنے آتا ہے تو اس کا حال بھی وہی ہو جاتا ہے جو محمد سلطان کا ہوا ہے۔ "مٹی کتھ" میں جہاں حاضر راوی کو واقعہ کا سہارا مل گیا ہے وہاں افسانہ "ژرے چھکھ ژرے چھکھ" کا متکلم کردار اس سہارے سے محروم ہے اور سریندر پرکاش کے "تلقارمس" کی یاد دلاتا ہے۔

اختر محی الدین نے افسانے میں علامت اور تجرید کے استعمال میں بھی اپنی فن کاری کے جوہر دکھائے ہیں۔ اُن کے بظاہر روایتی ساخت والے افسانوں میں بھی رمزیت اور تجریدیت کے عناصر پائے جاتے ہیں۔ ان کے علامتی افسانوں کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ ان میں علامت اوپر سے لادی ہوئی نہیں ہے بلکہ یہ واقعے سے نمو کرتی ہے اور معنوی وسعت کی حامل بن جاتی ہے۔ اس سلسلے

میں ان کا افسانہ ترس (دہشت) اور "ارتقاء" خاص طور پر اہم ہیں۔ "ترس" میں واقعہ بظاہر معمولی ہے لیکن اختر محی الدین کی نکتہ رس اور علامت ساز تخلیقی قوت سے غیر معمولی بن جاتا ہے۔ افسانے کا حاضر راوی کسی دوست سے مخاطب ہے اور ایک عام سے واقعے کو بیان کر رہا ہے۔ سننے والا شروع میں واقعہ کے معمولی ہونے کی وجہ سے اس کی طرف زیادہ دھیان نہیں دیتا لیکن جوں جوں واقعہ کا بیان آگے بڑھتا ہے وہ اس کے معمولی پن میں غیر معمولی حقیقت کا سراغ پالیتا ہے۔

"اس چوزے کو نہ جانے کہاں سے ایک چیل، اپنے پنجوں میں دبوچ کر اٹھا لائی ... لیکن چیل کی غفلت کی وجہ سے یہ اس کے پنجوں کی گرفت سے آزاد ہو کر نیچے گر گیا..... سیدھے ہمارے گھر کے آنگن میں گرا..... آنگن میں اس (چوزے) پر میری اور کتّے کی نظر پڑی۔ ہم دونوں اسے پکڑنے کے لیے دوڑ پڑے۔ میں بھی اور کتّا بھی۔ وہ میری گرفت میں نہیں آیا، کتّے نے اسے دبوچ لیا۔ وہ اسے کھانے کی سوچنے لگا۔ میں نے پتھر اٹھایا۔ خوف سے کتّا اُسے وہیں چھوڑ کر بھاگ گیا۔ وہاں اب صرف میں تھا اور چوزہ بھاگنے کی کوشش کر رہا تھا۔ مگر بھاگتا بھی کہاں! میں نے اسے پکڑ لیا ــ ہاں میں نے ـــــ ہمارے یہاں مرغیاں پلتی ہیں ـــــ سوچا کہ

یہ چوزہ یہیں پلے گا۔ پھر بڑا ہو جائے گا۔ بڑا ہوگا تو ہم
اسے ذبح کریں گے۔ ذبح کریں گے اور کھائیں گے
—— میں نے اسے ان ہی (مرغیوں) کے ساتھ رکھا
کہ شاید اپنے ہم جنسوں کو دیکھ کر اس کا خوف دور ہو جائے
گھنٹہ بھر بعد جب میں نے ڈربے کی طرف دیکھا۔ پتہ
ہے وہاں کیا ہوا تھا —— مرغیوں نے چوزے کو
اپنی چونچوں سے نوچ کر اس کی جلد اکھاڑ دی تھی۔ اس
کی کمر کی ہڈی صاف دکھائی دے رہی تھی.... ایک
کونے میں بیٹھا —— ہارا ہوا —— شکست خوردہ۔"

افسانے میں "چوزے" کی علامت موت کے خوف کو شدید بناتی ہے۔ چوزہ چیل سے بچ پاتا ہے تو کتا اس پر جھپٹ پڑتا ہے۔ کتے سے نجات پاتا ہے تو ہمدردی کے لبادے میں انسان کی خود غرضی کے چنگل میں آجاتا ہے، یہاں تک کہ اپنے ہم جنسوں میں مارا جاتا ہے کہ جہاں اس کے بچنے کے سارے امکانات بظاہر موجود تھے۔ افسانے میں یہ بظاہر معمولی سا واقعہ موت کی دہشت کے عالم گیر موضوع کو محیط ہے۔ زندگی پر موت کی بالادستی یا اس کی دہشت کا یہ موضوع اختر نے معمولی واقعے بلکہ کہنا چاہیئے کہ سامنے کے واقعے کے ذریعہ سے پیش کیا ہے۔ افسانہ تمثیلی نوعیت کا نہیں جیسا کہ بعض نقادوں نے کہا ہے بلکہ ایک ایسے بیانیہ میں ہے جو تخلیقی برتاؤ کی وجہ سے علامتی معنویت کے امکانات سے مملو ہے۔

"روتُل"، (رات کا وقت) "ارتقاء"، 'آدم چھُ عجب ذاتھ' (آدم ہے عجب ذات)

"پرالب" جیسے افسانے اختر محی الدین کی فنکاری کے عمدہ نمونے ہیں۔ "آدم چھُ عجب ذاتھ" میں فطرت کے حُسن کے تئیں ردّعمل مرکزی کردار ملہ سُبحانہ کا بنیادی مسئلہ ہے۔ اس مسئلے کا بنیادی باعث ملہ سبحانہ کا بیٹا ہے۔ افریقہ کے تپتے صحرا میں فوج کی ملازمت کے دوران اُسے کشمیر کے سبزہ زاروں اور یہاں کے قدرتی مناظر کی یاد ستاتی ہے۔ اور جب واپس آتا ہے تو یہاں کے فطری حسن میں کھو جاتا ہے لیکن موسم سرما میں جب وہ خوبصورت جھیل کو منجمد اور سرسبز درختوں کو سوکھا ننگا دیکھتا ہے تو وہ پاگل سا ہو جاتا ہے۔ بہار کے موسم میں کشمیر کی بولتی ہوئی خوبصورتی کا سرمائی موسم کے برف زدہ سنّاٹے میں بدل جانا اُسے گوارا نہیں۔ چنانچہ جنون کی اسی حالت میں ایک دن کہیں پر اس کی لاش مل جاتی ہے اور یہ راز اس کے باپ ملہ سبحانا پر بھی نہیں کھُلتا لیکن اس کے کئی برس بعد کیمبرج کی ایک طالبہ (میم صاحب) سیاحت کی غرض سے کشمیر آتی اور ملہ سبحانہ کے ہاؤس بوٹ میں ٹھہرتی ہے۔ وہ بھی فطرت کی پرستار ہے اور اسے محسوس ہوتا ہے کہ ڈل جھیل کے حسین منظر کو پینٹ کرنے سے وہ اس کے حُسن میں کوئی اضافہ نہیں کر سکتی۔ چنانچہ وہ حسن میں تحلیل ہو جانے کے لیے جھیل میں کود پڑتی ہے اور مر جاتی ہے۔ ملہ سبحانا برسوں پہلے کے واقعہ کا راز سمجھ پاتا ہے کہ شاید اس کا حسن پرست بیٹا بھی اسی طرح خوبصورتی میں تحلیل ہونے کی غرض سے مرا ہے اور یوں امر ہو گیا ہے۔ چنانچہ میم صاحب کو مارنے کے جرم میں وہ گرفتار ہو جاتا ہے لیکن بار بار وہ یہی دہراتا ہے کہ آج میری سمجھ میں بات آگئی۔ ملہ سبحانہ کے لیے بیٹے کی موت کے غم پر یہ خوشی غالب آجاتی ہے کہ اس کا بیٹا حُسن پرستی میں انگریز میم سے کچھ کم نہیں

تھا اور غالباً یہ بھی کہ اس کا بیٹا ان سیّاحوں سے کم پایہ نہ تھا کہ جن کو وہ حیرت سے دیکھتا اور ان کی ناز برداری کرتا ہے۔ رومانوی انداز فکر کا یہ افسانہ مقامی سطح پر ہی نہیں بلکہ پوری انسانی زندگی کے حوالے سے بھی کئی حقیقتوں کو پیش کرتا ہے اور یوں اپنی رمزی خصوصیت سے معنوی وسعت کا مظاہرہ کرتا ہے۔

اختر محی الدین نے اس دور میں بھی پلاٹ کے روایتی تصور کے حامل افسانے لکھے لیکن تجریدیت اور علامت نگاری کے تجربے بھی کیے۔ تجریدی انداز کے افسانوں میں بعض ایسے بھی ہیں جو محض کردار کی سوچ اور اس کے بیانات یا وضاحتوں یا پھر افسانہ نگار کے شعور کی رو پر مبنی ہیں۔ ایسے افسانوں میں واقعات کا سہارا نہ ہونے کے برابر ہے۔

● الف لیلیٰ کی شہرزاد نے بادشاہ کے اندر سر اٹھانے والے درندے کے خاتمے کے لیے کہانیوں کو بطور حربہ استعمال کیا تھا۔ خود الف لیلیٰ کے کئی کردار اپنی نجات یا دوسروں کو اپنی بات کا قائل کرنے کے لیے دلچسپ اور عبرت آموز کہانیوں کا سہارا لیتے ہیں۔ اختر محی الدین کے یہاں بھی بعض افسانوں کے کردار اس حکایتی انداز کو استعمال کرتے ہیں۔ دہشت (ترس) کا بنیادی واقعہ چوزے کے تعلق سے ہے۔ اس میں واقعے کو بیان کرنے والے متکلم کردار راوی کے علاوہ سامع بھی ہے۔ افسانہ نگار نے سامع کے ردعمل کو کہانی کی بافت میں شامل کرکے واقعہ کی توسیع کی ہے۔ اس طریق کار کا احساس "پرالب" میں بھی ہوتا ہے۔ سنٹی اپنے والد پی' این کے لیے سب سے بڑا مسئلہ ہے کیونکہ اپنے بھائیوں کے برعکس وہ نہ پڑھتا ہے اور نہ ہی کسی کام میں لگ جاتا ہے۔ جب پی این اپنے بیٹے کو راہ راست پر لانے میں ہر طرح سے

ناکام ہو جاتا ہے تو اپنے والد پنڈت رام چندر سے شکایت کرتا ہے، اس امید پر کہ وہ کچھ مفید مشورہ دے گا۔ رام چندر جواب میں ایک پرانا واقعہ دہراتا ہے کہ جب اس نے اپنے دفتر کے صاحب سے ایک پلّے کو پالنے کے لیے مانگا تھا۔ دفتر کے اور تین لوگوں نے اسی غرض سے تین پلّے لیے تھے اور وہ ان کی دل و جان سے پرورش کر رہے تھے۔ لیکن رام چندر کی بیوی کی لاپرواہی سے اس کا پلّہ آوارہ کتّوں نے نوچ کھایا۔ رام چندر نے اپنے صاحب سے کبھی اس بات کا ذکر نہیں کیا کہ پلّا مر گیا ہے۔ صاحب اُسے ہر ماہ پلّے کی خاطر مدارت کے لیے دس روپے کا نوٹ تھما دیتا۔ پی این حیران ہے کہ بنٹی کا اس واقعہ کے ساتھ کیا تعلق ہے۔

"بلا مارے اسے، پتاجی!۔ میں بنٹی کے بارے میں پوچھ
رہا تھا کہ اس کا کیا کریں۔"

پنڈت رام چندر نے غصّہ بھری نگاہوں سے پی این کو دیکھتے ہوئے جواب دیا:

"میں کیا کوئی گیانی ہوں کہ کوئی رائے دوں، جائیے تشریف
لے جائیے"۔ پی این جلا بھنا وہاں سے نکلا۔ پنڈت
رام چندر بنٹی کی طرف مڑا اور پیار سے کہا: "چلو بیٹا
چلم بھر دو"۔

کیا رام چندر اپنے بیٹے کو یہ سمجھانا چاہتا ہے کہ بنٹی کی تقدیر ہی اس پلّے کی طرح ہے جسے آوارہ کتّوں نے کھالیا یا جسے لاپرواہی نے مروا دیا۔ یا پھر وہ یہ بتانا چاہتا ہے کہ وہ پلّا جو اُن کی لاپرواہی کی وجہ سے مرا تھا اب بنٹی کے روپ میں انتقام لے رہا ہے۔ افسانہ نگار نے اس کی کوئی وضاحت نہیں کی ہے اور یہی وہ

نقطہ ہے جہاں افسانہ نگار کا برتاو داستانوی انداز سے گریز کرتا ہے۔ حال کے واقعہ کو ماضی کے بظاہر مختلف واقعہ کے ساتھ منتج کرکے افسانہ نگار نے بنیادی واقعہ کی داخلی توسیع کی ہے اور ساتھ ہی تمثیلی انداز کے برتاو سے کہانی میں سے کہانی پیدا کرنے کا لطف پیدا کیا ہے۔ قدیم داستانوں کا یہ طریقہ کار اختر محی الدین کے کئی افسانوں میں نئی تکنیک اور بیانیہ کے جدید برتاو کے ساتھ تجربے کے بہتر اظہار کو راہ دیتا ہے۔

اختر محی الدین نے پچھلے نو دس برسوں میں مختصر ترین افسانے لکھ کر کشمیری افسانے کو ایک ایسے تجربے سے متعارف کیا ہے جو اردو میں منٹو کے "سیاہ حاشیے" اور ان کے بعد جوگندر پال کے مجموعے "سلوٹیں" کے افسانچوں یا منی افسانوں کی یاد دلاتا ہے۔ منی افسانوں یا پوسٹ کارڈ افسانوں کا آغاز کشمیری میں آج سے دس بارہ سال پہلے ہوا تھا لیکن یہ کوئی قابل ذکر اور مضبوط رجحان نہیں بنا کیونکہ اس طرح کے افسانوں میں وہ فنی چابکدستی نہیں ملتی جس کا مظاہرہ منٹو کے "سیاہ حاشیے" میں شامل افسانوں میں ہوا ہے۔ منٹو نے "سیاہ حاشیے" کے مشمولات ۱۹۴۷ء کے فسادات کے پس منظر میں لکھے۔ ہنگامی موضوعات سے متعلق ہونے کے باوجود ان میں انسانیت اور بہیمیت، ہر دو کے ایسے مناظر پیش ہوئے ہیں جو دائمی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ محض اتفاق ہے یا کچھ اور کہ اختر محی الدین نے بھی اپنے افسانچے ایک ایسی صورتحال کے پس منظر میں لکھے جو پچھلے دس برس سے کشمیر میں خوف وخطر سے عبارت ہے تاہم یہ معاصر معاشرتی، تہذیبی یا سیاسی بحران کی وقائع یا تاریخ نہیں ہیں بلکہ معاصر آگہی کا تخلیقی اظہار ہیں۔ یہ افسانچے غالباً ابھی شائع نہیں ہوئے ہیں لیکن کئی ادبی محفلوں

یں سنا کر افسانہ نگار نے داد وصول کی ہے۔

کشمیری افسانہ میں جدیدیت کے رجحان کو تقویت پہنچانے والوں میں اختر محی الدین کے بعد امین کامل، علی محمد لون، ہردے کول بھارتی، ہری کرشن کول، فاروق مسعودی، رتن لال شانت اور شنکر رینہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ امین کامل نے کفن چور (کفن ژور)، پھاٹک اور سوال اہم کا ہے (سوال چھُ کُلک) جیسے افسانوں میں جدیدیت کا بھرپور مظاہرہ کیا ہے حالانکہ ان کے افسانوں کی بافت روایت سے گہرے طور پر مربوط ہے۔ "کفن چور" میں قدیم گاؤں کے باشندے، نئے کفن چور کی بے شرمی اور بے رحمی کو دیکھ کر پرانے کفن چور کو غنیمت جان کر یاد کرتے ہیں کیونکہ پرانا کفن چور نئے کفن چور کی طرح تازہ تازہ مردوں کو قبروں سے نکال کر اور ان کے کفن چُرا کر انہیں بے حرمت نہیں کرتا تھا۔ کفن چور پہلے بھی تھا لیکن چوری میں بھی اس کے کچھ اصول تھے، کچھ قدروں کا لحاظ تھا۔ جبکہ نیا کفن چور انسانیت کی ساری قدروں کو پاؤں کے نیچے روندھ چکا ہے۔ امین کامل کے اس افسانے کی اشاعت کے کئی برس بعد اردو میں سلیم اختر کا افسانہ "ایک اور بستی کی کہانی" دو ماہی الفاظ، علی گڑھ (شمارہ ۱، ۲ ۱۹۸۱ء) میں شائع ہوا۔ دونوں افسانوں میں واقعہ یکساں ہے اس فرق کے ساتھ کہ سلیم اختر نے کفن چور کے کردار کو افسانے کے آخر میں ماورائی تلازمے سے جوڑ دیا ہے۔ کفن کی چوری کے بعد مُردوں کی بے حرمتی حالات کی سنگینی کا احساس دلاتی ہے۔

"اور پھر اچانک یہ سلسلہ جس طرح پراسرار طریقہ پر
شروع ہوا تھا اسی طرح اس نے پراسرار طریقہ پر نئی
کروٹ لی جو مقابلے میں اتنی خوفناک تھی کہ لوگوں کو
کفن چور فرشتہ معلوم ہونے لگا کہ صرف کفن چراتا
تھا، اس نے آج تک نعش کی بے حرمتی نہ کی تھی۔
.... (اب یہ عالم تھا کہ پسماندگاں کی) صبح جب
آنکھ کھلتی تو بے گور و کفن نعش کو آنکھ بھر دیکھنے کی ہمت
نہ پاتے، چنانچہ جیسے تیسے اسے دوبارہ مٹی میں دباتے
اور بوجھل قدموں اور بوجھل دل کے ساتھ واپس آجاتے۔"

(ایک اور بستی کی کہانی : سلیم اختر)

سلیم اختر کا افسانہ بے جا توسیع اور قدرے وضاحت کے باعث این کامل کے "کفن چور" سے کمزور ہے۔

"پھاٹک" میں بھی این کامل نے گزرے ہوئے کل کے واقعہ کے ذریعہ سے آج کی صورت حال پیش کی ہے۔ تھانے دار دوار کا ناتھ نے افسانے کے راوی سے کیا کہا اس کا ذکر افسانے میں نہیں ہے لیکن اس سے راوی کو چھبیس سال پرانا واقعہ یاد آتا ہے جب مہاراجہ کو سڑک پر آوارہ گائیوں کی وجہ سے اپنی موٹر روکنا پڑی تھی۔ اور پھر پولیس کے حاکم نے یہ حکم سنایا تھا کہ جہاں کہیں بھی آوارہ گائے ملے اسے پھاٹک میں بند کردیا جائے۔ چنانچہ پولیس والے گاؤ خانوں سے گائیں نکالتے، یہاں اور اس کے جواز میں کہتے ہیں :

"ہمارے بھی بیوی بچے ہیں، ہم کسی کے لیے اپنی روزی پر

کیوں کرلات مار سکتے ہیں۔ ہمیں بھی تو اپنی ڈیوٹی پر کار بند

رہنے کا ثبوت دینا ہے۔ ہمیں اِدھر اُدھر کوئی آوارہ گائے

نہیں دکھائی دی کہ جسے ہم پھاٹک میں بند کردیں۔ اس لیے

ہم نے ان کے گاؤ خانوں سے یہ گائیں نکال لیں تاکہ انہیں

پھاٹک میں بھر دیں۔ اب رہی یہ بات کہ انہیں وہاں دس

آنے تاوان دینے پڑیں گے، وہ ہم دیں گے۔"

کامل کا یہ طنزیہ انداز افسانہ "لانج" اور "سوال چھ ٹُکک" میں بھی نظر آتا ہے۔

علی محمد لون نے اپنے افسانہ "شُنیہ" (شُنٛ) میں موجودہ دور کے اس حسّاس فرد کے ذہنی خلا کو ابھارا جس کے یہاں علم و آگہی اور خوابوں اور امیدّوں کے سارے سہارے ختم ہوگئے ہیں اور جو اس بات پر کڑھتا ہے کہ اس کے اندر کے وے کیوم کو کس طرح بھر لیا جائے۔ تاہم یہ افسانہ فقط راوی کے ہی اس بیان پر استوار ہے جسے واقعہ کا کوئی سہارا حاصل نہیں۔ افسانے کے فریم ورک میں قاری کے لیے محض بیان پر یقین کرنا ممکن نہیں جب تک نہ واقعہ بیان کی تصدیق کرے۔

● ہری کرشن کول کشمیری کے ایک اہم افسانہ نگار ہیں۔ انہوں نے جدیدیت کے آغاز سے ہی اپنی افسانہ نگاری باقاعدہ طور پر شروع کی۔ پتہٕ لاران پربتھ (پیچھا کرتا ہوا پربت)، حاس چھُ روتُھ (فی الحال رات کا وقت ہے) اور یتھ راز دانے (اس راجدھانی میں) کول کے تین افسانوی مجموعے ہیں۔ کول نے بڑے عمدہ ڈرامے بھی لکھے ہیں اور ان کے بعض افسانوں میں مکالموں کے ذریعہ سے جس طرح واقعہ

آگے بڑھتا ہے وہ ان کی ڈراما نگاری کے فن سے آگہی اور گہری واقفیت کا ہی نتیجہ ہے۔ ہری کرشن کول کے یہاں افسانہ لکھنے کا ہُنر خوب ملتا ہے۔ وہ عام طور پر واقعے سے زیادہ کردار کو اہمیت دیتے ہیں اور کردار کے باطن میں جھانک کر اس کے اندر کے تلاطم کو ایک ایسی صورت میں پیش کرتے ہیں کہ جس کے ذریعہ نہ صرف فنکار بلکہ قاری بھی اپنی ذات کے کسی نہ کسی پہلو کو دریافت کرلیتا ہے۔ سوکھی مچھلیاں (ہُگر)، حاس چھُ روتُل، شمشان وَآراگ، اکھ صاؔب بیا کھ صاؔب، اور یتھ راز دانے جیسے افسانوں میں ہری کرشن کول بظاہر معمولی سے واقعات اور روزمرہ کے معاملات کو پیش کرتے ہیں۔ افسانہ شروع ہوتا ہے تو لگتا ہے کہ سب کچھ ٹھیک ٹھاک ہے لیکن جوں جوں قاری آگے بڑھتا ہے تو کردار کی نفسیات یا واقعہ کی نوعیت قاری کے اندر تلاطم پیدا کردیتی ہے۔ ہری کرشن کول کے افسانوں کی ایک منفرد خصوصیت طنز اور استہزا کی ہے۔ یہ اسلوب ان کے ایک اہم کشمیری ڈراما "ناٹک کُرو بند (ناٹک بند کرو) میں بہت زیادہ نمایاں ہے۔ کول طنز کا استعمال تفریح کے لیے نہیں کرتے بلکہ ان کے یہاں یہ کرداروں کی بے لاگ عکاسی کا فطری نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔ اپنے چہروں سے خود اپنا ماسک اٹھانے والے یہ کردار معاشرے کے مضحک پہلوؤں کو ابھارتے ہیں۔ "شمشان وَآراگ" کا ٹارزن دوست کی ماں کے مرنے پر اس کے غم میں شریک ہوتے ہوئے بھی بظاہر اس المیہ سے لاتعلق ہے اور ایسی غیر متعلق چیزوں کی طرف راغب ہے کہ جو زندگی کے بے مصرف اور بے معنی ہونے کا اشاریہ ہیں لیکن جب ماں کی آخری رسومات پوری ہو جاتی ہیں تو وہی طنز اور تضحیک کا مظاہرہ کرنے والا ٹارزن دم بخود ہو جاتا ہے اور پھر زار و قطار

ردنے لگتا ہے۔ کول نے جدید حسیت کا مظاہرہ کرکے اور نظریات اور سکہ بند روایات سے انحراف کرکے افسانہ کی فنی تکمیل کی طرف خاطر خواہ توجہ دی ہے۔ کول کا افسانہ "یتھ رازدانے" (اس راجدھانی میں) کردار کے باطن میں جھانکنے کی عمدہ مثال ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار موہن جی کشمیر کو چھوڑ کر اب کئی برسوں سے ہندوستان کی راجدھانی، دہلی میں رہ رہا ہے لیکن اسے ایک دن محسوس ہوتا ہے کہ اتنے بڑے شہر میں رہتے ہوئے بھی وہ زندگی کے نئے داؤ پیچ نہیں سمجھ سکا ہے جو اس کی بہن نے سیکھے ہیں۔ وہ اپنی بہن سرلا کی ریلوے ریزرویشن کے لیے پریشان ہے۔ سرلا نے کشمیری شال خریدنے کی بھی خواہش ظاہر کی ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی کہا ہے کہ اس کے شوہر کی اس مہینے کی ساری تنخواہ انکم ٹیکس میں چلی جائے گی۔

"موہن جی مایوس ہوا۔ اسے اپنی بہن پر ترس آگیا۔ ایک تو
کلکتہ جانے پر ان کے بہت سارے روپے خرچ ہوئے
ہوں گے، اس پر اس ماہ کی ساری تنخواہ انکم ٹیکس میں
جائے گی۔ عہدہ کتنا ہی بڑا ہو، کتنی ہی بڑی تنخواہ ہو۔
سرکاری ملازم ہوتا ہی ہے غریب۔"

لیکن جب وہ سرلا سے ریزرویشن کی تاریخ کے لیے پوچھتا ہے تاکہ وہ کوئی انتظام کرسکے تو سرلا کا جواب اس کے لیے اس قدر غیر متوقعہ معلوم ہوتا ہے جیسے اچانک بجلی گری ہو۔

"ریلوے ریزرویشن کس لیے۔ ہم نے تو اب جہاز سے جانے
کا فیصلہ کیا ہے۔ شاید وہ (میاں) واپسی پر ٹکٹ لیتے آئینگے۔"

"موہن جی کا رنگ نہ معلوم کیوں فق پڑ گیا۔ اس کی سمجھ میں
نہیں آیا کہ انکم ٹیکس کی صورت میں مہینے کی پوری تنخواہ
کٹ جانے کی بات کہہ کر سرلا نے اپنی پریشانی کا
اظہار کیا تھا یا پھر اپنی بڑائی کا رعب جمایا تھا۔ اسے
لگا کہ سرلا اب واقعی اس سے دور ہو چکی ہے۔ گنجو سے
گنگولی بن جانے سے نہیں۔ کشمیر سے کلکتہ یا احمد آباد جانے
کی وجہ سے بھی نہیں بلکہ کسی اور وجہ سے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔

...... اسے اپنی بیوقوفی کا شدید احساس ہوا تھا۔ اسے
معلوم ہوا تھا کہ حساب کے سوالات حل کرنے، ہسٹری
کا سبق یاد رکھنے اور صحیح انگریزی لکھنے کو ذہانت نہیں
کہتے۔ ذہانت تو بوبہ ٹاکہ کی ہے۔ مانا کہ اسے معلوم نہیں
تھا کہ انگریزی میں کہاں SINK کا استعمال جائز ہے
اور کہاں DROWN کا لیکن وہ جانتا تھا کہ آدمی کہاں
ڈوب جاتا ہے اور کہاں پار اترتا ہے۔"

موہن جی کے اندرون میں جو طلاطم پیدا ہوتا ہے اسے افسانہ نگار نے چند اشاروں
کے ذریعہ سے ظاہر کیا ہے۔ چنانچہ افسانے کے آخر میں اپنے بچوں پر وہ جس طرح
سے برس پڑتا ہے اس سے افسانے کی کئی اور معنوی تہیں کھل جاتی ہیں۔ اسکول
سے واپس آکر بچوں نے مہمانوں کے بارے میں دریافت کیا کہ وہ کیوں نہیں آئے:

"موہن جی ایکدم بیڈ سے اُٹھے اور دونوں بچوں کے منہ پر

زور دار تھپڑ رسید کیے ـــــ "کم بخت بچّے، خواہ مخواہ
شور مچا رہے ہیں، اور پھر دیکھو، ہندی کیا بول رہے ہیں
جیسے سات پشتوں سے یہیں آباد ہیں۔ بد بخت، نہ یہاں
کے رہے اور نہ وہاں کے۔"

موہن جی کا یہ روّیہ اپنی زمین کو چھوڑنے کے شدید احساس کا ہی نتیجہ نہیں ہے بلکہ بارونق شہروں میں مروّت اور خلوص پر جمی کالک کے المناک احساس کا بھی زائیدہ ہے۔ یہ احساس افسانے کے آغاز میں ہی دھند کے منظر سے اجاگر کیا گیا ہے:

"اتنے بڑے ملک کی اتنی بڑی راجدھانی! اور اسی کو
دُھند نے پوری طرح نگل لیا ہے۔ بس اسٹاپ کے
شیڈ اور اس کے نیچے بس کے انتظار میں کھڑے دو تین
لوگوں کے علاوہ کچھ نظر نہیں آرہا تھا۔ صرف دائیں طرف
گہری دھند میں سے سر نکال کر اکبر ہوٹل کا اونچا ہیولا
نظر آرہا تھا ـــــ بائیں طرف رنگ روڑ کے اس پار بیکاجی
کاما پیلیس کی اونچی عمارتوں اور حیات ریجنسی ہوٹل کی دھندلی
صورت دکھائی دے رہی تھی۔"

● ہردے کول بھارتی نے، جیسا کہ ذکر ہوا ہے، جدید کشمیری افسانے کی تعمیر میں اہم رول انجام دیا ہے۔ وہ جدید دور کے پیچیدہ مسائل کے اظہار کے لیے انفرادی وسیلہ تلاش کرتے ہیں۔ ان کے افسانوی مجموعے "چکرویو" (ژکر ویہہ) میں علامت نگاری اور تجریدیت کے عمدہ نمونے ملتے ہیں۔ بھارتی زبان کے تخلیقی استعمال پر قدرت

رکھتے ہیں۔ بیانیہ پر ان کی گرفت مضبوط ہے تاہم ان کے یہاں شاعری اور افسانہ
کی حد بندیاں بعض موقعوں پر ٹوٹتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ بھارتی نے ذاتی علامتوں کی
طرف زیادہ توجہ دی ہے۔ وہ دیو مالا کو اپنے داخلی تجربے کے ساتھ اس طرح
ملا دیتے ہیں کہ ایک نئی دیو مالا تیار ہوتی ہے۔ "شترز" افسانے میں چاند کو کاٹ
کھانے (یا اس کو گلے لگانے) کے شوقِ فضول میں گرفتار شترزؔ سب سے اونچی
چوٹی پر چڑھ کر اوپر تھاہ بھر لیتا ہے اور نیچے گر جاتا ہے اور مر جاتا ہے۔ اس کے
مردہ جسم سے ان گنت کیڑے پیدا ہوتے ہیں جو ایک دوسرے کو کھا جاتے ہیں
لیکن ایک کیڑا بچ جاتا ہے جو پھر سے شترز بن جاتا ہے۔ سسی فس کی طرح اس
کا یہ لایعنی عمل افسانے میں فنکار کے داخلی تجربے کے ساتھ مل کر ایک نئی علامتی
صورت حال خلق کرتا ہے۔ اسی طرح کا افسانہ "آخری سبق" ہے۔ اس میں بچھو کی
تمثیل سے مرکزی کردار کے ذہنی ردِّ عمل کا اظہار نمایاں ہے۔ اس کی حالت بھی اس
کی محبوبہ (یا بیوی) کی موت کے بعد اُس بچھو کی طرح ہے جو شیشے کی چکنی سطح پر کئی
طرح کی مدافعتوں کا شکار ہے۔ بچھو ہر ممکن حد تک مزاحمت کرتا ہے۔ شیشے پر رکھی
گئی سرد آہنی سلاخ کو ڈنک مار کر اپنا زہر ضائع کر دیتا ہے اور بالآخر اپنی ناکامی
کو شدت سے محسوس کر کے اپنے آپ کو ہی ڈنک مار کر اس شکست پیہم کا خاتمہ
کر دیتا ہے۔ لیکن افسانے کا مرکزی کردار ایک زندہ لاش ہو کر بھی وہ جرأت خود
میں پیدا نہیں کر پاتا کہ خود کو ڈنک مار دے۔

"ہمزاد" بھارتی کا ایک عمدہ افسانہ ہے جس میں مرکزی کردار سڑک پر بس کا
انتظار کر رہا ہے۔ دور سڑک پر لوگوں کا ہجوم جلوس کی صورت میں تشدد پر اُتار آیا

ہے یا ان کو تتر بتر کرنے کے لیے ان پر تشدد کیا جا رہا ہے۔ سامنے بینک کی بارہ منزلہ عمارت کے روشن دان پر ایک کبوتر شیشے کو چونچ سے توڑنے اور یوں اندر جانے کی کوشش کر رہا ہے۔ کبوتر افسانے کے مرکزی کردار کا وہ داخلی منظر نامہ ہے جو بھیڑ سے الگ رہنے اور اس کی ہنگامہ خیزیوں سے بچنے کی خواہش کا نتیجہ ہے۔ لیکن بینک کی عمارت کے روشن دان پر ہجوم میں سے کسی کا پتھر لگ جانے سے شیشہ ٹوٹ جاتا ہے۔ کبوتر اندھیرے میں داخل ہونے کی کوشش میں شیشے کے نوکیلے سروں سے زخمی ہو کر تڑپ اٹھتا ہے۔ افسانہ علامتی بافت کے اعتبار سے تجربے کی ندرت اور جدت اور اظہار میں فنی پختگی اور چابکدستی کا نمونہ ہے۔ بھارتی کے افسانے معنوی اعتبار سے ہمہ جہتی اور ہیئتی اعتبار سے تازہ کار ہیں۔ وہ تکنیک میں بھی تازگی کا عنصر رکھتے ہیں اور خواب اور حقیقت، اسطور اور زمانۂ حال کو ملا کر ایک نئی صورت حال خلق کرتے ہیں۔

○

جدید کشمیری افسانے میں فاروق مسعودی نے اپنے چند ہی افسانوں کے ذریعہ سے اپنی انفرادیت کا احساس دلایا۔ نئی حسیت کا مظاہرہ کرتے ہوئے فاروق مسعودی نے ہیئت میں چند ایسے تجربے کیے جن سے کشمیری افسانہ بہت زیادہ مانوس نہ تھا۔ تجربے کی علامتی صورت گری ان کے افسانوں کی خاص خوبی ہے۔ نوش لب، کوہ قاف، نرگہ ند، سماہ، الفتح اور "کوہ قافس پیٹھ پری، جن تہ انسان" جیسے افسانے روایت شکنی اور بے باک حقیقت پسندی کے لحاظ سے ان کے

نمائندہ افسانے ہیں۔ فاروق مسعودی نے بعض تجریدی افسانے بھی لکھے ہیں۔ جن میں پلاٹ کا روایتی تصور نظر نہیں آتا لیکن ان کے افسانوں میں کہانی کا تاثر قائم رہتا ہے۔ ان کے یہاں جنس کا موضوع نامانوس حد تک بے باکی کے ساتھ پیش ہوا ہے یا پھر تجربے کے اظہار کے لیے جنس کو میڈیم بنایا ہے جسے کشمیری افسانے کے مجموعی مزاج کے پیش نظر مبتذل قرار دینا غیر مناسب نہیں۔ اس قسم کا ابتذال بشیر اختر اور گلشن مجید کے بھی بعض افسانوں میں پایا جاتا ہے۔ بشیر اختر کا "ارتقاء" مثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔ گلشن مجید کا موضوع جنس نہیں ہے لیکن اپنی شاعری کی طرح افسانوں میں بھی وہ بعض موقعوں پر ان استعاروں اور علامتوں کا استعمال کرتے ہیں جن سے گھن آتی ہے۔ خارج زدہ کتے، پھٹے پرانے جوتے، کیڑے مکوڑے اردو کے افسانہ نگار احمد ہمیش کے گبرولا، ڈریننج میں گرا ہوا قلم اور مکھی جیسے افسانوں کی یاد دلاتے ہیں۔ تاہم کشمیری کے یہ دونوں افسانہ نگار افسانے کے فن سے واقف ہیں۔ بشیر اختر کے افسانوں کا اسلوب لوک کہانیوں کی طرح سادہ شفاف اور کھرا ہے۔ کینہہ پوز کینہہ سینپ (کچھ پوز کچھ سینپ) اور سِندبادُن اُٹھم سفر (سندباد کا آٹھواں سفر) جیسے افسانوں میں انہوں نے لوک کہانیوں کے مزاج کو اپنایا ہے لیکن یہ افسانے عصری حسیت کا بھرپور مظاہرہ کرتے ہیں۔ گلشن مجید کے بعض افسانے فلسفہ سے گرانبار ہیں اور کہانی فلسفے کے بوجھ تلے ہانپتی نظر آتی ہے۔ مثلاً "میانہٕ خوفُک کتھ" (میرے خوف کی کہانی) تاہم وہ کامیاب افسانوں میں علامتوں کا تخلیقی استعمال کرتے ہیں۔ خارش زدہ کتے کی معیت میں ایک سفر (کھشترلد ہوٗنی ہندس اردس منز اکھ سفر) ان کا ایک نمائندہ افسانہ ہے جو انتظار حسین کے "وہ جو کھوئے گئے"

کی یاد دلاتا ہے۔ اس میں بھی کرداروں کو ناموں سے معریٰ کر دیا گیا ہے۔ ان کی پہچان تھیلے والے، نوجوان، درویش، بوتل والے جیسے وصفی ناموں سے ہوتی ہے۔ درویش کی قیادت میں سفر کرنے والے یہ سبھی لوگ اس دُبدا میں پڑے ہیں کہ خارش زدہ کُتا اُن کے ساتھ ہولیا ہے یا وہ خود خارش زدہ کتے کی معیت میں سفر کر رہے ہیں۔ کبھی وہ محسوس کرتے ہیں کہ کُتا ان کی رہنمائی کر رہا ہے اور کبھی انہیں یہ لگتا ہے کہ وہ یوں ہی ان کے ساتھ ہے۔ بالآخر وہ درویش کے کہنے پر الگ الگ راستوں پر چل کر منزل کی جانب رواں ہو جاتے ہیں لیکن سب جہاں آ ملتے ہیں وہاں خارش زدہ کتے کو اپنے درمیان پا لیتے ہیں۔ یوں انہیں خارش زدہ کُتے سے مفر نہیں کیونکہ دراصل اسی کے گرد طواف کرنا ان کا مقدر بن چکا ہے۔ گلشن مجید کے اس افسانے میں قیادت، جماعت اور فرد کے الگ الگ طرز عمل، تشکیک اور سفر کے تلازموں کے ذریعہ تجربے کی ہمہ سمتی قائم ہو جاتی ہے اور خارش زدہ کتا پورے افسانوی واقعہ میں توجہ کا مرکز بن کر علامت کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔

رتن لال شانت، شمس الدین شمیم اور انیس ہمدانی (مرحوم) نے بھی کشمیری کے افسانوی سرمائے میں خاطر خواہ اضافے کیے ہیں اور ہیئت اور موضوع کی سطح پر نئی تبدیلیوں کا احساس دلایا ہے۔ شانت کا "آخری سبق" عصری حقیقتوں کے تئیں ایک عمدہ اور مؤثر برتاو ہے۔ شمس الدین شمیم کے بعض افسانوں میں بیانیہ واقعات کے سہارے کی نفی کرتا ہے اور یوں افسانہ کے بنیادی جوہر سے محروم ہو جاتا ہے۔ انیس ہمدانی اور غلام محمد آزاد کی جواں مرگی سے کشمیری افسانہ ابھرتے ہوئے افسانہ نگاروں سے محروم ہوا۔ دونوں نے اس صنف کو اپنا واحد ذریعہ اظہار بنایا

تھا جبکہ کشمیری میں بیشتر ادیب ایسے ہیں جنہوں نے اتفاقاً کوئی افسانہ لکھا اور جن کا بنیادی میدان یا تو شاعری اور ڈراما ہے یا پھر ادبی تنقید۔ ان میں شفیع شوق، رسُل پونپر، سوہن لال کول، مجروح رشید، محمد شفیع سنبھلی اور برکات ندا جیسے نام شامل ہیں۔ حالانکہ ان میں سے اکثر ادیبوں نے اکّا دکّا افسانے لکھ کر اس فن میں اپنی عمدہ مہارت کا مظاہرہ کیا ہے، شفیع شوق کا زیچھ پکھ (لمبے پنکھ) مجروح رشید کا گڈل (پُل) اور داوُک (سوکھا) سوہن لال کول کا "آدم خور" محمد شفیع سنبھلی کا "ینبرزل" اور برکات ندا کا "والہِ کھاو" (بال خورہ) عمدہ افسانے ہیں اور ان میں بعض تخلیقات افسانوں کے انتخابات میں بھی شامل ہوئے ہیں۔

اس تفصیلی تذکرے کی روشنی میں یہ کہنا بے جا نہیں کہ کشمیری افسانے نے نسبتاً کم وقت میں بھی فنی اور فکری نوعیت کی ان تبدیلیوں سے ہم کنار ہوکر اپنی حیثیت منوالی ہے کہ جو تبدیلیاں عالمی سطح پر اس فن میں رونما ہوئی ہیں۔ ہر چند کہ کشمیری افسانے نے ارتقاء کی بعض منزلیں BY PASS کیں لیکن مختلف تحریکوں اور رجحانات کے اثرات بہر حال افسانے کے مختصر سرمائے میں جگہ جگہ اپنی جلوہ سامانیاں دکھاتے ہیں۔ ترقی پسندی، جدیدیت، تجریدیت، علامت نگاری، اسطور سازی، شعور کی رو، نفسیاتی رجحان، وجودیت، سرریلزم اور اس طرح کے فنی اور فکری رجحانات، رد یے اور اظہاری طور طریقے کشمیری افسانہ میں بڑی آسانی کے ساتھ تلاش کیے جا سکتے ہیں۔

خارجیت سے داخلیت، مثالیت پسندی سے نفسیاتی دروں بینی، نظریاتی وابستگی سے فن کار کی آزادانہ حیثیت، وضاحت پسندی سے علامت نگاری، مقصدیت سے فنی قدروں کی بحالی اور بے جا پھیلاو سے کفایت لفظی اور ایجاز و ارتکاز تک کا جو سفر کشمیری افسانے نے اپنے آغاز سے لے کر آج تک طے کیا ہے وہ یقیناً قابل ذکر ہے اور اس سفر کے دوران بعض ایسے شاہکار بھی وجود میں آئے کہ جن کے پیش نظر کشمیری افسانہ بعض دوسری اہم زبانوں کے افسانوی سرمائے سے آنکھیں چار کرنے کی تاب لا سکتا ہے۔ اس سلسلے میں قدیم و جدید کی بحث سے قطع نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ روایتی افسانے میں بھی بعض تخلیقی نمونے اس قدر عمدہ اور فنی اعتبار سے اس قدر پختہ ہیں کہ انہیں جدید رجحانات و میلانات کی روشنی میں یکسر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اختر محی الدین کا "دری یایہ ہندِ یر زار" امین کامل کا 'کوکر جنگ'، علی محمد لون کا "مدن سرتہ منش" یا صوفی غلام محمد کا 'عجب ملک تہ نوش لب' روایتی ہو کر بھی تجربے کی بالیدگی اور اظہار کی جدّت کے اعتبار سے عمدہ ہیں۔ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر یقیناً کشمیری کے افسانہ نگاروں کے یہاں مثالیت پسندی، اکہری حقیقت نگاری، خارجی صورت حال کا بیان، وضاحت پسندی اور کردار کی سطحی پیش کش نمایاں تھی۔ ترقی پسندی کا سحر ٹوٹنے کے بعد اس طرح کی صورت حال بھی رفتہ رفتہ ختم ہو گئی۔ روایتی افسانے سے انحراف کیا گیا اور افسانے کی تعمیر نو کی طرف توجہ مبذول ہو گئی۔ یہ تعمیر نو کئی سطحوں پر شروع ہوئی۔ مثلاً ترقی پسندی کے خاتمے کے بعد جب جدیدیت کا رجحان کشمیری افسانے میں متعارف ہوا تو سب سے پہلی تبدیلی موضوع میں نہیں بلکہ ہیئت اور بیانیہ میں آئی یا موضوع کے برتاؤ میں۔ اس کی سب سے بڑی

وجہ غالباً یہ تھی کہ کشمیری افسانے میں ابھی وہ موضوعاتی تنوع پیدا نہیں ہوا تھا جس کے نتیجے میں نئے اور تازہ کار موضوعات کو سامنے کے خارجی موضوعات پر ترجیح دی جاتی۔ ابھی شاید ترقی پسندی یا سماجی وابستگی کے مخصوص نظریے کی گرفت سے افسانہ نگار پوری طرح آزاد نہیں ہوا تھا اور یہ بھی کہ مقامی سطح کے سیاسی اور سماجی پس منظر میں ابھی بھی کئی ایسے متعدد پہلو تھے جو شاعروں اور افسانہ نگاروں کی توجہ اپنی جانب مبذول کرنے کی قوت رکھتے تھے۔ اسی لیے جدیدیت کے رجحان کے متعارف ہونے کے بعد بھی کچھ عرصہ تک وہ موضوعات مرکز توجہ بنے جنہیں پیش کرنا افسانہ نگار کے نزدیک ایک سماجی فریضہ تھا۔ تاہم موضوع کے برتاؤ کے سلسلے میں یہ پیش رفت قابل غور ہے کہ افسانہ نگاروں نے فنی قدروں کی بحالی کی جانب بھی توجہ دی۔ سماجی، سیاسی اور تہذیبی نوعیت کے مسائل اور موضوعات کو ذاتی تجربے کے حوالے سے پیش کیا اور افسانہ کی مبادیات کا لحاظ رکھ کر کشمیری افسانہ کی صنفی شناخت اور اس کی تخلیقی حیثیت متعین کی۔ چنانچہ اختر محی الدین اور امین کامل نے جو افسانے ترقی پسندی کی فضا ختم ہونے کے بعد لکھے وہ موضوع کو واقعات میں بسانے کا نہیں بلکہ واقعات کے بیان سے موضوع کے استخراج کا احساس دلاتے ہیں۔ ہیئتی سطح پر یہ بنیادی تبدیلی آئی جو پلاٹ، کردار، تکنیک، بیانیہ اور زبان کی تبدیلیوں پر منتج ہوئی۔

جیسا کہ ذکر ہوا ہے روایتی افسانے میں پلاٹ کا جو تصور ملتا ہے اس میں واقعات کی ترتیب اور ان کا انتخاب بعض کلیشیز کے تابع تھا۔ واقعات کا حوالہ جاتی عنصر افسانہ نگار کی، سماج کے تئیں جذباتی وابستگی کا نتیجہ تھا۔ قاری کا اعتماد

بحال کرنے کے لیے واقعہ کے خارجی رنگ اور اس کی خارجی ترتیب کو ہی زیر نظر رکھا جاتا تھا۔ لیکن جدید افسانے میں واقعات کی اس ترتیب اور پلاٹ کے اس تصور سے انحراف کیا گیا۔ ہر چند کہ علت اور معلول کے درمیان رشتے سے انکار نہیں کیا گیا لیکن واقعہ کے زمانی تواتر کو کردار کا زمانی تواتر سمجھ کر علت اور معلول کے درمیان کارفرما شعور کو زیادہ اہمیت دی گئی۔ اس لیے واقعات کی اصلیت سے زیادہ ان کے ممکن ہونے پر زور بڑا کیونکہ کردار کے شعور میں بے ترتیب خیالات واحساسات کو ایک خاص ترتیب کے ساتھ پیش کرنا آسان نہیں تھا کہ جو ترتیب واقعہ کی صورت گری کرتی۔ علامتوں، تمثیلوں اور تلمیحوں کے استعمال سے بھی پلاٹ کے بدلے ہوئے تصور کو تقویت ملی۔ ہری کرشن کول کا حالس چھ روتل، اختر محی الدین کا 'پرالب' یا "ژس"، ہردے کول بھارتی کا شرز یا آخری سبق اور فاروق مسعودی کا "کوہِ قانس پیٹھ پری، جن تہ ہیرو' جیسے افسانوں میں پلاٹ کا یہی تصور ملتا ہے جس میں ماضی، حال اور مستقبل ایک دوسرے میں ضم ہو کر واقعات کے زمانی تواتر کا بطلان کرتے ہیں اور پلاٹ کی ایسی صورت گری کا مظاہرہ کرتے ہیں جو آغاز، وسط اور انجام کے روایتی طریق کار سے مختلف ہے۔ پلاٹ کے تصور میں یہ تبدیلی افسانے میں کہیں کہیں انتہاؤں کو جا پہنچی۔ بعض افسانے محض مکالموں پر مبنی ہیں اور ان میں بیانیہ کی روایتی صورت نہیں ملتی۔ اور نہ ہی واقعات کا سہارا انہیں حاصل ہے۔ اسی طرح بعض محض افسانہ نگار یا متکلم کردار کی خود کلامی پر مشتمل ہیں اور پلاٹ سے محروم ہیں۔ مثلاً علی محمد لون کا "شنیہ" یا اختر محی الدین کا "ژے چھکھ ژے چھکھ"۔ واقعہ افسانے کے لیے لازمی ہے۔ بے پلاٹ کے افسانوں کی ہیئت

اسی وقت افسانے کی ہیئت بن سکتی ہے جب کوئی نہ کوئی عنصر افسانے کے دوسرے عناصر کی کمی پورا کر سکے۔ مذکورہ بالا دونوں افسانوں میں واقعہ کی موجودگی کا احساس ہے نہ کہ خود واقعہ۔ اور اس لحاظ سے کردار کی خود کلامی محض فلسفہ یا ادبی صنف کے لحاظ سے ایک انشائیہ ہے نہ کہ افسانہ۔ کشمیری افسانہ میں واقعات اور پلاٹ سے گریز کے تعلق سے شفیع شوق کی یہ رائے صحیح معلوم ہوتی ہے کہ "یہ غلط رجحان اس وقت پیدا ہوا جب افسانہ نگاروں نے افسانے کا بنیادی واقعاتی مزاج فراموش کیا کیونکہ وہ نہ معلوم کیوں یہ سوچنے لگے (شاید جدید نظم کو دیکھ کر) کہ افسانے کا واقعاتی ہونا افسانے کی صنف کو شاعری سے کم پایہ صنف بناتا ہے۔" چنانچہ جدید افسانہ نگاروں میں سے بعض کے یہاں ایسے افسانے بھی ملتے ہیں جنہیں پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ افسانہ اور شاعری کی حد بندیاں ٹوٹ رہی ہیں اور افسانہ شاعری کے قریب آرہا ہے۔ تجربے کی تخلیقی صورت گری کا یہ تقاضا ہو سکتا ہے کہ افسانہ بھی اسی طرح کی تخلیقی اکائی بن جائے جس طرح کوئی شعر یا کوئی نظم لیکن دونوں کے صنفی تقاضے بہر حال الگ الگ ہیں۔ افسانے میں واقعہ مقدم ہے اور باقی سب مؤخر جب کہ شعر میں زبان کو مقدم اور باقی چیزوں کو مؤخر قرار دیا جا سکتا ہے۔ اب یہ فنکار پر منحصر ہے کہ وہ واقعہ اور اس کے بیان کو کس تخلیقی ہنرمندی کے ساتھ ایک دوسرے کو باہم شیر و شکر کر دیتا ہے۔ کیونکہ بہر حال واقعہ کے بیان کے لیے زبان کا ہی سہارا لینا پڑتا ہے اور زبان سے آگے جانے کا راستہ زبان ہی سے ہو کر گزرتا ہے۔ اس تناظر میں دیکھیں تو کشمیری افسانے میں زبان کی سطح پر بھی کئی تبدیلیاں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ بعض افسانہ نگاروں مثلاً اختر محی الدین، امین کامل اور ہری کرشن کول کے پاس زبان کا تخلیقی استعمال بیانیہ

کی حدود میں نظر آتا ہے۔ جو افسانے کی صنف کو سب سے زیادہ راس آنے والا بیانیہ ہے۔ لفظی کفایت شعاری اور بیان میں ایجاز و اختصار کے باوجود اور زبان کے تخلیقی حربوں کے استعمال کے باوجود ان کے یہاں بیانیہ بیانیہ ہی رہتا ہے۔ شعر کی حدود میں داخل ہوکر چیستاں نہیں بنتا۔ اس سلسلے میں جملوں کی تکرار ناگزیر دکھائی دیتی ہے اور مجموعی تاثر کو گہرا کر دینے میں معاونت کرتی ہے۔ اس کے برعکس بعض افسانہ نگاروں مثلاً بھارتی، گلشن مجید یا اپنے بعض افسانوں میں فاروق مسعودی بیانیہ کو اس تخلیقی سطح پر لے جانے کی کوشش کرتے ہیں جہاں یہ تجرید سے گراں بار لگتا ہے۔

"یہ کیا ہے؟" اُس نے پوچھا

"مکڑی کا جالا" میں نے کہا۔

"بڑا اچھا ہے"۔ اُس نے میری جانب کروٹ بدلی

"تمہارے لیے ہی میں نے اسے بنا تھا — میں نے کہا اور وہ خوش ہوگئی۔

"وہ کیا ہے"؟ — اُس نے کھڑکی پر بنے طاق کی طرف اشارہ کیا۔

"کیکٹس" — میں نے جواب دیا

"وہ کیا ہوتا ہے؟ اُس نے پھر سے پوچھا

"ناگ منی" — میں نے وضاحت کردی مگر اُسکی سمجھ میں آیا ہی نہیں۔ (ترجمہ)

بھارتی —— "ذات کی معراج" (ذاتک معراج)

ظاہر ہے کہ اس طرح کا بیانیہ استعارے کے وسیلے پر منحصر ہے۔ جدید افسانہ نگار نے تشبیہ، تمثیل اور علامت کا استعمال زبان میں اس طرح ضروری جانا جس طرح شعر میں ان کی ضرورت محسوس ہوتی ہے لیکن علامت کا سب سے بڑا جواز افسانے میں جب

ہوتا ہے جب وہ واقعاتی فضا میں سے خود بخود اُگ آئے۔ اس کے لیے عام گفتگو
کی زبان بھی بے کار ثابت نہیں ہو سکتی۔ تاہم افسانے میں زبان کے برتاؤ کے تعلق سے
اس طرح کی تبدیلیاں بہر حال ایک اعتبار سے مستحسن قرار پاتی ہیں کہ افسانہ نگار تجربے
کی جس پیچیدگی یا داخلی کیفیت کی جس پُراسراریت کو پیش کرنا چاہتا ہے اس کے لیے
زبان کی تخلیقی ترفع بھی بعض صورتوں میں ناگزیر بنتی ہے۔ لیکن یہ اسی صورت میں گوارا
ہو سکتی ہے کہ اگر افسانے میں کہانی کا عنصر برقرار رہے۔ جینوین افسانہ نگاروں کے
یہاں لسانی تشکیل کارگر ثابت دکھائی دیتی ہے اور یہ افسانے میں بیانیہ کو مستحکم اور
مضبوط بناتی ہے لیکن کشمیری میں بعض افسانے صرف فیشن پرستی کا مظاہرہ کرتے ہیں
جن میں ابہام، علامت اور بالواسطہ طرز اظہار ترسیل کی ناکامی پر منتج ہو جاتا ہے۔
اس طرح کے افسانوں میں قاری کا پہلا سامنا زبان کی پُرپیچ ساخت سے ہو جاتا ہے
اور واقعہ کے بیان کا تاثر یا کہانی کا لطف التوا میں پڑ جاتا ہے۔ قاری افسانے کی
زبان سے مرعوب ہو کر اُس علامتی معنویت کی تلاش شروع کر دیتا ہے کہ جس کا اُس میں
وجود ہی نہیں ہوتا۔ افسانے کے لیے یہ ضروری ہے کہ اس کی اوپری سطح بھی واقعہ کا بھرپور
تاثر دے اور اسی تاثر کے نتیجے میں اپنی علامتی معنویت یا پھر معنوی تہ داری کی طرف
قاری کے ذہن کو لے جائے۔ یہ اسی صورت میں ممکن ہے جب افسانہ میں واقعہ بہر حال
زمانی و مکانی دائرے میں ہو نہ کہ اس کے تصوّر کے دائرے میں، کیونکہ افسانے کی صنف
سماجی اور معاشرتی بنیادوں سے یکسر گریز نہیں کر سکتی۔ ہردے کول بھارتی کے افسانے
"ہمزاد" میں کبوتر اور امین کامل کے افسانے میں 'کفن چور' یا اختر محی الدین کے ترس
(دہشت) میں چوزے کی علامت کی معنویت واقعہ کے ممکن ہونے سے تعلق رکھتی

ہے یا پھر اس کے سماجی سروکار میں اپنی شناخت کرواتی ہے۔

کشمیری افسانے میں کردار نگاری کے سلسلے میں بھی نمایاں تبدیلیاں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ روایتی افسانے میں نچلے' متوسط طبقے کے عام افراد کرداروں کی صورت میں ظاہر ہوتے ہیں۔ افسانہ نگاروں کی زیادہ تر دلچسپی ان ہی کرداروں سے ہے لیکن یہ ابھرے کردار ہیں کیونکہ یہ یا تو بعض تصورات کے متبادل ہیں یا پھر کسی خاص طبقے کی خارجی زندگی کے نمائندے۔ یہ کردار حالات کے پروردہ ہیں اور حالات بلکہ کہنا چاہیئے کہ افسانے میں بیان کیے گئے واقعات انہیں اپنی منشا کے مطابق ڈھال لیتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس طرح کے افسانوں کو کرداری افسانہ قرار نہیں دیا جاسکتا کیونکہ ان میں کردار کی باطنی کیفیات اور نفسیاتی واردات کو ابھارنے کی کوشش ہی نہیں ملتی۔ البتہ تشکیلی دور کے کشمیری افسانے میں بعض کردار مثلاً لون، صوفی' امین کامل کے افسانوں کے بنیادی کردار یقیناً باعث کشش ہیں۔

جدید کشمیری افسانے میں کردار گوشت وپوست کا حقیقی اور جیتا جاگتا کردار ہے جو بہت حد تک افسانوی فضا میں آزاد ہے اور واقعہ کا موجب بھی۔ افسانہ نگار اس کے شعور کے ساتھ مکالمہ کرکے اس کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیات اور اس کے ردعمل کو پیش کرکے ایسی فضا کو ابھارتا ہے جو افسانے میں واقعہ کی معنویت کو روشن کرتا ہے۔ رتن لال شانت کا "ترکونبل" (تکون) سشنکر رینہ کا وونی کھنز چھئے واری (اب کس کی باری ہے) ہری کرشن کول کا "یتھ راز دانے" (اس راجدھانی میں) وغیرہ افسانے اسی کردار کو پیش کرتے ہیں جو افسانے میں اپنے ذہنی ردعمل سے مطلوبہ کیفیت کو ابھارتے ہیں۔

کشمیری افسانے میں بعض ایسے تجربے بھی کیے گئے جن میں کردار علامت کی حیثیت اختیار

کرلیتا ہے۔ ہر چند کہ افسانے کی ساخت میں یہ کردار انسانی صورت حال سے ہی متعلق ہیں لیکن ان کی بنیادی حیثیت ایک انسان کی نہیں بلکہ علامت کی ہے۔ اس طرح کے کردار یا تو جدید معاشرے کے کسی بھی فرد کی علامت ہیں یا پھر کسی صورت حال، کسی خیال، تصور یا قوت کی۔ اس سلسلے میں غیر انسانی (حیوانی) کرداروں کو بھی شامل کیا جانا چاہیئے۔ اختر کے یہاں چوزہ (مٹی کتھ)، گھاس (ارتقاء)، بھارتی کا کبوتر (ہمزاد) بچھو (آخری سبق) شرز (شرز) گلشن مجید کا خارش زدہ کتا (کھشر لد ہُونُ......) شفیع شوق کے یہاں چیونٹی (زیچھ پکھ) اسی طرح کے کردار ہیں جو علامتوں کی حیثیت رکھتے ہیں اور ہم ان سے انسانی صورت حال میں معاملہ کرتے ہیں۔

تجربے کی جدت بعض افسانہ نگاروں کے یہاں داستانوی، حکایتی، تلمیحی، اسطوری یا لوک کہانیوں کے اسلوب کو راہ دیتی ہے۔ کشمیری افسانے میں ایسے متعدد نمونے ملتے ہیں جو اسی اسلوب کے تخلیقی استعمال پر مبنی ہیں۔ ان افسانوں میں قدیم قصہ گوئی کی بنیادی خصوصیت یعنی دلچسپی کو بحال کرنے کی کوشش نمایاں ہے۔ اس سلسلے کے بعض افسانوں میں واقعہ کسی اسطور یا کسی حکایت پر مبنی ہے اور پرانی کہانی کو عصری تناظر میں دہرانے کے لیے اور اسے جدید دور کی حقیقتوں کے ادراک کے لیے اپنایا گیا ہے۔ اردو میں انتظار حسین کے افسانے اس طرز کے نمائندہ افسانے ہیں۔ اختر، کامل، بھارتی، ہری کرشن کول اور بشیر اختر کے یہاں قصوں، حکایتوں اور اسطور کو اپنانے کا عمدہ سلیقہ نظر آتا ہے۔ بعض افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں میں اسطور سازی کی اچھی مثالیں پیش کی ہیں۔ اختر اور بھارتی کے بعض افسانوں کے علاوہ نوجوان افسانہ نگار نامر منصور کا "کالی آنکھوں والی" (کرٹھیہنہ اچھی وابنی) اس سلسلے میں قابل ذکر ہے۔

کشمیری افسانہ کی ایک بڑی پہچان اس کا مقامی رنگ ہے۔ جدید افسانہ اور بالکل نیا افسانہ بھی اس رنگ سے عاری نہیں ہے۔ اس کا لسانی، تہذیبی، سماجی اور اخلاقی پس منظر یہیں کا ہے۔ حوالہ جاتی عنصر سے پاک افسانوں میں بھی اس رنگ کی پہچان زیادہ مشکل نہیں ہے۔ جدید افسانے میں ہر چند کہ اس انسانی صورت حال کو پیش کیا گیا ہے جو موجودہ دور میں دنیا کے کسی بھی علاقے کے فرد کا مقدر ہے لیکن افسانہ نگاروں کا تجربہ ذاتی ہے اور اسی ذاتی تجربے اور مشاہدے کے نتیجے میں مقامی رنگ یا مقامی لمس ایک ناگزیر حقیقت بن جاتی ہے۔ اختر محی الدین نے بجا طور پر لکھا ہے (مضمون: افسانُک عالمی معیار تہٕ کاشُر افسانہٕ) مطبوعہ انہار ۱۹۸۱ء۔

"کشمیری افسانے میں ایسے کردار بھی تخلیق ہوئے جو گوشت و پوست اور رنگ وروپ کے اعتبار سے یونی ورسل ہیں لیکن یہ صرف کشمیر کے اپنے قومی کلچر میں ہی پیدا ہو سکتے تھے۔"

بات صرف چند مخصوص کرداروں مثلاً شاہ مال (کوہ کر جنگ) فرمنہ تجُ، گُلہٕ بدمعاش اور مال دید کی ہی نہیں ہے بلکہ افسانوی واقعات کا تار و پود بھی کشمیری الاصل ہے۔ اس سے کم از کم یہ حقیقت کھل جاتی ہے کہ ادب خصوصاً افسانہ اپنے سماجی سروکار سے گریز کر ہی نہیں سکتا۔

کشمیری افسانے کا سفر جاری ہے۔ مابعد جدیدیت کے اس دور میں یہ اظہار و اسلوب کے کن مراحل سے گزرے گا یہ آنے والا کل ہی بتائے گا۔ تاہم یہ احساس فرحت بخش اور امید افزا نہیں ہے کہ اس صنف کی جانب ادھر کچھ برس سے خاطر خواہ توجہ

ہتیں دی جارہی ہے۔ بعض افسانہ نگاروں نے لکھنا قریب قریب ترک کردیا ہے اور
جو نئی نسل سامنے آگئی تھی ان میں سے شاید ابھی کسی نے بھی اس صنف کو باقاعدہ طور
پر اپنے اظہار کا وسیلہ نہیں بنایا ہے۔ ناصر منصور، غلام نبی شاکر، شمس الدین شمیم،
مجروح رشید، محمد شفیع سمبلی، نذیر جہانگیر اور یعقوب دلکش اپنے اکا دکا افسانوں کے
ذریعہ سے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا اور افسانے کے فن سے اپنی اچھی واقفیت کا مظاہرہ
کرچکے ہیں لیکن ان میں سے بیشتر ادیبوں کا خاص میدان افسانہ نہیں ہے۔ اس سب کے
باوجود کشمیری میں افسانے کا مستقبل روشن ہے کیونکہ اس کے لیے موجودہ حالات زیادہ
موافق ہیں۔ کشمیری میں ناول کی کم مائیگی کے پیش نظر افسانے کی صنف تخلیق کاروں
کے لیے بہتر وسیلہ بن سکتی ہے۔ ⁂

۳

کشمیری ناول

۱۹۴۷ء میں اوتار کرشن رہبر نے اپنے ایک مضمون میں لکھا تھا کہ "کشمیری زبان میں ناول کا وجود نہ ہونے کے برابر ہے۔ یہ ایک ایسا احساس ہے جو کشمیری ادب کا جائزہ لینے کے بعد ایک دم شدید بن جاتا ہے"۔[۱] بائیس سال گزرنے کے بعد بھی رہبر کا یہ بیان ایک ایسی حقیقت ہے جسے کشمیری ادب کا عام قاری بھی بڑی آسانی کے ساتھ محسوس کر سکتا ہے۔ اس عرصہ کے دوران کشمیری میں دو ایک ہی ناول لکھے گئے۔ کشمیری میں ناول کی اس کم مائیگی کی کئی وجوہ ہو سکتی ہیں، لیکن بنیادی وجہ شاید وہی ہے جس کا ذکر کشمیری افسانے کے باب میں کیا گیا اور وہ یہ کہ کشمیری میں نثر کا باقاعدہ آغاز آج سے صرف پچاس برس قبل ہوا۔ علاوہ ازیں انگریزی اور اردو کے برعکس کشمیری میں ناول کی صنف سے پہلے افسانے کا آغاز ہوا جبکہ اول الذّکر دونوں

---

[۱] کاشر ناول 'سون ادب' ۱۹۷۶ ص ۲۰۹

زبانوں میں پہلے ناول کی صنف متعارف ہوئی اور اس کی ایک باقاعدہ روایت قائم ہو جانے کے بعد افسانہ کی صنف داخل ہو گئی۔ کشمیری نثر کو پڑھنے والے بھی میسّر نہیں تھے، اور قاری کی کمی بھی ناول کی کمی کا سبب بنی، شاعری کو پڑھنے والے میسّر ہو سکے کیونکہ اس کے پیچھے سُننے کی ایک طویل اور مضبوط روایت کارفرما تھی۔ یعنی تحریر میں باقاعدہ طور آنے سے پہلے یا اس سے زیادہ، شعر موسیقی کے ذریعہ لوگوں کے کانوں میں رس گھولتا رہا۔ نثر کا معاملہ مختلف ہے۔ اس لئے اگر کشمیری ادیب ناول لکھتا بھی تو اسے پڑھتا کون، اور اس کے علاوہ اس کی اشاعت بھی اس قدر آسان نہیں تھی، جس قدر آج کل ہمیں دکھائی دیتی ہے۔ تاہم افسانہ اپنے ایجاز و اختصار کی وجہ سے قارئین کا حلقہ تیار کرنے میں کامیاب ہوا۔ یہاں پر اس امر کا ذکر بھی لازمی ہے، کہ کشمیری میں ناول کی صنف اس وقت متعارف ہوئی جب بعض اہم زبانوں مثلاً اردو میں سنجیدہ ناول لکھنے کا رجحان سُست پڑ گیا تھا۔ علاوہ ازیں یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ موجودہ دور کی تیز رفتار زندگی میں ادب کی طویل اصناف کے اُبھرنے کے لئے بہت کم گنجائش ہے۔ یہ بات الگ ہے کہ بعض ترقی یافتہ زبانوں کے ادب میں آج بھی بڑی سنجیدگی کے ساتھ ناول کی طرف توجہ دی جا رہی ہے، لیکن اس کی بنیادی وجہ غالباً یہی ہے کہ ان زبانوں میں ناول کی صنف کی ایک مضبوط اور مستحکم روایت ہے۔

وجہ جو کچھ بھی ہو، یہ حقیقت بڑی واضح ہے کہ کشمیری میں ناول کی صنف بہت ہی کم مایہ ہے۔ یہ صورت حال صرف کشمیری ناول کی ہی نہیں بلکہ

کشمیر کے اردو ناول کا بھی قریب قریب یہی حال ہے۔ اگرچہ محمد دین فوق سے لے کر جان محمد آزاد تک متعدد ادیبوں نے اس صنف کی طرف توجہ دی اور حامدی کشمیری، نور شاہ، تیج بہادر بھان، علی محمد لون اور شبنم قیوم جیسے جانے مانے ادیبوں نے اردو میں ناول لکھے لیکن اس کے باوجود کشمیر میں اردو ناول کو کوئی خاطر خواہ فروغ حاصل نہیں ہو سکا، حالانکہ اسے بر صغیر میں ناول کے سرمائے کا ایک بڑا خزانہ سر چشمے کے طور پر میسّر تھا۔

کہا جاتا ہے کہ کشمیری میں ناول کا آغاز پروفیسر سری کنٹھ توشخانی نے "ژُکرِ پھیرِ" (چکرویو) ناول سے ۱۹۲۲ء میں کیا۔ اس ناول کی دو چار قسطیں لاہور کے ایک اردو اخبار "بہار کشمیر" میں شائع ہوئی تھیں کہ یہ اخبار ہی بند ہو گیا اور اسی کے ساتھ توشخانی کا یہ ناول بھی جواں مرگ ہو گیا۔[۱]

اسی طرح کا "حادثہ" حبیب کامران کے ناول "ذات بترات" کو پیش آیا، جس کا ایک باب رسالہ "کونگ پوش" کے جولائی ۱۹۵۵ء کے شمارے میں شائع ہوا تھا۔ حبیب کامران نے نہ معلوم کیوں ادبی محفلوں اور اشاعتی اداروں سے کنارہ کشی اختیار کی جس کے باعث ان کا ناول مکمل صورت میں قارئین کے سامنے نہیں آیا۔ نور محمد بٹ[۲] کا کہنا ہے کہ حبیب کامران نے جو کچھ لکھا تھا اُسے خود ضائع کر دیا اور اسی کے ساتھ یہ ناول بھی ضائع ہو گیا۔ اس ناول کا جو پہلا باب (یا پہلی قسط) شائع ہوا ہے اس کے مطالعہ سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ناول کا موضوع طبقاتی کشمکش سے تعلق رکھتا تھا۔ اس کی زبان صاف اور شستہ ہے۔ تاہم اس باب کی بناء پر ناول سے متعلق بحث

---

[۱] بحوالہ [illegible] ادب [illegible] ص ۲۱۱ [۲] [illegible] ادب ۱۹۵۹ ص ۲۱

کرنا یا کوئی رائے قائم کرنا نہ ممکن ہے اور نہ ہی مناسب۔

اس اعتبار سے کشمیری ناول کا آغاز کشمیری کے نامور افسانہ نگار اختر محی الدین کے ناول "دود دگ" (دکھ درد) سے ہوتا ہے۔ اختر کا یہ ناول ۱۹۵۸ء میں شائع ہوا۔ چھوٹی تختی کے ایک سو اکتیس صفحات پر مشتمل یہ ناول دو یتیم بہنوں کے دکھ درد کی کہانی ہے۔ اس کا زمانہ جنگ عظیم کے آس پاس کا زمانہ ہے اور ناول نگار نے موضوع کو جن واقعات کے ذریعہ سے پیش کیا ہے، اُن کے پیش نظر اختر محی الدین پر لذت پسندی اور پرونوگرافی کا الزام بھی لگایا گیا۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ ناول میں جنس سے متعلق واقعات کا بیان کسی طرح کی لذّت پسندی کا احساس نہیں دِلاتا۔ ناول نگار کے بارے میں یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ وہ اس اعتبار سے اپنے بعض ہم عصروں سے آگے تھے کہ انہوں نے اس ناول میں اخلاقی جرٔات اور بے باکی کا مظاہرہ کرتے ہوئے بعض کریہہ حقیقتوں کی نقاب کشائی کی ہے اور وہ بھی اس دور میں جب ترقی پسندی کا جوش بر قرار تھا۔

اس ناول میں چار بنیادی کردار ہیں، راجہ اور فاطمہ اور شمہ صاحب اور عبد الغنی۔ راجہ اوز فاطمہ دو یتیم بہن ہیں جو اپنے ماموں کے گھر میں رہتی ہیں۔ شمہ صاحب تجارت پیشہ ہے اور نیک آدمی بھی۔ عبد الغنی اُس کا منشی ہے۔ بڑی بہن فاطمہ کی شادی شمہ صاحب سے ہوتی ہے جو راجہ کو بیٹی کی طرح پالتا ہے۔ عبد الغنی بے حد لذت پسند اوباش اور ہوس پرست شخص ہے۔ اس نے کئی عورتوں کے ساتھ شادیاں کی ہیں اور انہیں

طلاق دیدی ہے۔ اس کی مریضانہ جنسی بھوک کی کبھی تشفی نہیں ہوپاتی۔ محلےّ کی شاید ہی کوئی ایسی عورت ہے کہ جسے عبدالغنی نے ہوسناک نظروں سے نہ دیکھا ہو اور یہ نہ کہا ہو کہ "کیا میں مر جاؤں"۔

"اس پر کئی عورتوں نے جوتیاں برسائی تھیں،
کئیوں نے کوسا تھا لیکن ایسی بھی تھیں
جنہوں نے اسے مرنے کی فرصت نہیں دی
تھی۔"

شمہ صاحب کے گھر میں عبدالغنی کی نظر راجہ پر پڑتی ہے۔ وہ شوخ اور چنچل ہے، خوبصورت ہے لیکن زندگی کا اسے زیادہ تجربہ حاصل نہیں ہے۔ وہ بھی عبدالغنی کے جال میں پھنس جاتی ہے لیکن اس کی شادی ایک ایسے شخص سے ہوئی ہے جو نہ صرف عمر میں اس سے بہت بڑا ہے بلکہ جسؔ کی اب تک کئی شادیاں ہو چکی ہیں۔ ادھر بڑی بہن فاطہ (فاطمہ) تب دق میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ شمہ صاحب اس کا علاج معالجہ کروانے کی بجائے جادو ٹونکے کا سہارا لیتا ہے۔ میاں بیوی کے تعلقات میں دراڑ پڑ جاتی ہے جو باالآخر علٰحدگی پر منتج ہو جاتی ہے۔ اب فاطہ اپنی چھوٹی بہن کے گھر رہنے لگتی ہے۔ عبدالغنی اس موقعہ کو غنیمت جان کر راجہ کے قریب ہونے کی غرض سے فاطہ سے شادی کر لیتا ہے۔ اور ایک دن جب راجہ اپنی بیمار بہن کی عیادت کے لئے اس کے گھر جاتی ہے عبدالغنی اُسے اپنی ہوس کا نشانہ بناتا ہے۔

"اپنی بہن کے بستر پر رات گزارنے کے بعد
صبح راجہ رسوئی گھر میں داخل ہوئی تو اُس کی
آنکھوں میں آنسو آگئے جب اس نے اپنی بڑی
بہن فاطہ کو دیکھا کہ وہ غسل کے لئے چولھے پر
پانی گرم کر رہی ہے۔ اپنی بہن کے چہرے کو
دیکھ سکنے کی تاب راجہ میں نہیں تھی۔"

عبدالغنی اور راجہ کے تعلقات کا علم جب راجہ کے شوہر کو ہو جاتا ہے تو وہ راجہ کو طلاق دے دیتا ہے۔ اس دوران فاطہ بھی مر جاتی ہے اور عبدالغنی راجہ سے شادی کر لیتا ہے۔ لیکن اس کی ہوسناکی اسے نئے نئے شکار کے لئے اُکساتی رہتی ہے۔ یہاں تک کہ وہ راجہ کا حمل گرانے کے فعل کا بھی مرتکب ہو جاتا ہے۔ راجہ بھی تب دق کی مریض بن جاتی ہے۔ عبدالغنی آخر پر ٹوٹ جاتا ہے اور اپنے گناہوں کا احساس اسے پچھتاوے کی آگ میں جلا دیتا ہے۔ چنانچہ وہ راجہ کو بیماری سے بچانے کی ہر ممکن کوشش کرتا ہے۔

"دود دگ" ناول کا موضوع عمدہ ہے اور ساتھ ہی وسیع بھی لیکن ناول نگار نے اسے مختصر سے کینواس پر پھیلا دیا ہے۔ مثلاً اس میں کرداروں کی نفسیاتی کشمکش کو ابھارنے کے کئی مواقع آتے ہیں لیکن ناول نگار نے عجلت سے کام لے کر ان موقعوں کو ہاتھ سے جانے دیا ہے۔ کرداروں کے فطری ارتقاء کی طرف زیادہ توجہ نہیں دی گئی ہے جس کی وجہ سے

وہ فن کار کے ہاتھوں ٹائپ بن گئے ہیں۔ شمہ صاحب کا کردار جس طرح شروع میں ابھرنے لگتا ہے ناول نگار کی عجلت پسندی اس کا گلا گھونٹ دیتی ہے۔ وہ تصادم پوری طرح سے ابھرتا ہی نہیں جو شمہ صاحب اور فاطمہ کی علٰحدگی کو فطری اور قابل قبول بنا دیتا۔ اس کے باوجود ناول "دود دگ" ایک اہم ناول ہے۔ اس کی زبان صاف اور شستہ ہے اور ساتھ ہی باعث کشش بھی۔

اختر محی الدین نے ایک اور ناول "زُو تہٕ زولانہ" بھی لکھنا شروع کیا تھا جو "دود دگ" سے زیادہ زوردار، خوبصورت اور عمدہ ہونے کا احساس دلاتا تھا لیکن اس کی اشاعت اب تک نہیں ہوئی ہے۔[1]

اختر محی الدین کے بعد کشمیری کے نامور شاعر امین کامل نے اپنا ناول "گٹہٕ منز گاش" (اندھیرے میں روشنی) لکھا۔ قبائلی حملے کے پس منظر میں لکھا گیا یہ ناول اپنے وقت کے ایک اہم سیاسی موضوع یعنی ہندو مسلم اتحاد سے متعلق ہے۔ بانڈی پورہ کی فاطمہ بارہمولہ میں اُستاد کی حیثیت سے کام کرتی ہے اس لئے وہاں کرائے کے مکان میں جان پہچان کے ایک عمر رسیدہ شخص کے ساتھ رہتی ہے۔ رام کشن ایک دکاندار ہے۔ وہ فاطمہ کے عشق میں گرفتار ہے لیکن فاطمہ اس سے شدید نفرت کرتی ہے۔ مکان مالک کا بیٹا حسہ لالہ جب رام کرشن سے اس کی محبت کی داستان سنتا ہے تو اُسے فاطمہ کو دیکھنے کا اشتیاق ہوتا ہے۔ وہ فاطمہ پر عاشق ہو جاتا ہے۔ اور خطوں کے ذریعہ اپنے دل کا حال فاطمہ پر ظاہر کرتا ہے، لیکن فاطمہ کے اپنے کچھ

۱؎ رہبر [illegible] ادب [illegible]

اصول ہیں وہ پرائے مرد کی جانب سے اس طرح کی حرکتوں کو پسند نہیں
کرتی بلکہ وہ چاہتی ہے کہ شادی کی بات بزرگوں کے درمیان ہونی چاہیے۔
چنانچہ ایسا ہی ہوتا ہے۔ شادی کی بات طے ہو جاتی ہے لیکن اسی دوران کشمیر
پر قبائیلی دراندازوں کی جانب سے حملہ ہو جاتا ہے۔ رام کشن اپنی جان
بچانے کی غرض سے ایک رات فاطمہ کے گھر میں پناہ لیتا ہے۔ فاطمہ ایک
کشمیری الاصل انسان دوست عورت کی طرح اسے پناہ دیتی ہے۔ لیکن ایک
دن حملہ آور اس مکان پر بھی دھاوا بول دیتے ہیں۔ فاطمہ کے ساتھ رہنے
والا عمر رسیدہ 'ولی بڈ' گولی لگنے سے زخمی ہو جاتا ہے۔ رام کشن فاطمہ کو
گولی کی زد سے بچانے کی کوشش کرتے ہوئے خود اس کا نشانہ بن جاتا ہے اور
فاطمہ کی گود میں دم توڑ دیتا ہے۔ فاطمہ حملہ آوروں سے کہتی ہے کہ یہ شخص
اس کا شوہر ہے۔ چنانچہ وہ عمر بھر کنواری رہ جاتی ہے۔ کسی سے شادی نہیں
کرتی۔ حسہ لالہ سے بھی نہیں کہ جس کے ساتھ اس کی شادی طے ہو چکی
تھی۔ اس لئے کہ اُسے معلوم ہو جاتا ہے کہ حسہ لالہ کا باپ عزیز اللہ حملہ
آوروں کے ساتھ ملا ہوا ہے۔

اوتار کرشن رہبر کا خیال ہے کہ امین کامل کا یہ ناول مہاتما گاندھی
کے اس بیان کا عملی نمونہ ہے جو ۱۹۴۷ء کے فرقہ وارانہ فسادات کے
تعلق سے انہوں نے یہ کہہ کر دیا تھا کہ "اس گھپ اندھیرے میں مجھے
صرف کشمیر میں ہی روشنی کی کرن دکھائی دی"۔

ناول نگار نے اندھیرے میں روشنی کی کرن کا مجسم نمونہ پیش

کرنے کی خاطر ناول کی ہیروین فاطمہ کی طرف خاص توجہ دی ہے لیکن ایک عینی تصور کو پیش کرنے کی دُھن میں وہ انسانی نفسیات کی اصل حقیقتوں اور کردار کے بے کل باطن کے اندر جھانکنے میں ناکام ہوئے ہیں۔ ناول نگار نے ناول کے پیش لفظ میں لکھا ہے :

> ”ناول (کی صنف) کشمیری ادب میں نئی ہے
> اس لئے مجھے پہلے ایک ایسی ہئیت کی تلاش
> کرنا پڑی جو ہمارے قارئین کو ایک دم
> سے پرائی محسوس نہ ہو۔ چنانچہ میں نے
> داستان گو کا سا طرز اختیار کیا جو ہمارے یہاں
> کا قدیم ورثہ ہے“۔

ناول نگار نے اس طرز سے کام لینے کی غرض سے واقعات کی جو ترتیب پیش کی ہے اس میں ناول کی بنیادی کہانی کا راوی کوئی اور ہے۔ ناول نگار نے سفر سے شروع کیا ہے۔ اسے بانڈی پورہ جانا ہے لیکن راستے میں بس کے خراب ہونے کی وجہ سے وہ کسی گاؤں میں ماسٹر عبدالسلام کے گھر رات بسر کرلیتا ہے۔ حملے کا ذکر چھڑ جاتا ہے اور باتوں باتوں میں ماسٹر عبدالسلام فاطمہ کی کہانی سناتا ہے۔ عبدالسلام خود بھی اس کہانی کا کردار ہے۔ دو سو صفحات پر مشتمل یہ ناول بھی مصنف کی عجلت پسندی کا شکار ہو جاتا ہے۔ فاطمہ کا کردار، جس پر ناول نگار نے اپنا سارا زورِ بیان صرف کیا ہے بعض

واقعات کے تناظر میں مصنوعی اور غیر فطری معلوم ہوتا ہے۔ وہ داخلی وجود سے محروم ایسے کردار کی حیثیت سے سامنے آتی ہے جو انسانی جذبات سے عاری ہے۔

تیسرا کشمیری ناول علی محمد لون کا "ہم بھی تو انسان ہیں" (اَسۍ تِہ چھ انسان) ہے۔ لون کا یہ ناول ۱۹۵۹ء میں شائع ہوا۔ اس ناول کا پس منظر پہلگام سے امرناتھ گپھا تک کی یاترا کا ہے۔ امرناتھ ہندوؤں کا یک مقدس تیرتھ استھان ہے جہاں دور دور سے عقیدت مند آتے ہیں اور اس گپھا کے درشن سے فیضیاب ہوتے ہیں۔ پہلگام سے گپھا تک جو راستہ جاتا ہے وہ اونچے پہاڑوں، برفیلے ٹیلوں، ندی نالوں اور تنگ دروں سے ہو گزرتا ہے اور اس طرح لمبا بھی ہے اور کٹھن اور دشوار گزار بھی۔ بیش تر سفر پیدل ہی طے کرنا پڑتا ہے۔ البتہ بعض صاحب ثروت یاتری خچروں، گھوڑوں اور پالکیوں کا انتظام کروا کے سفر کی مشکلوں کو اپنے لیے آسان بنا دیتے ہیں۔ یاترا کا منظر دید کے قابل ہوتا ہے۔ خوبصورت اور فرحت بخش مناظر، گپھا کی بلندی اور اس کی عظمت، یاتریوں کی روحانی پیاس اور اس پیاس کو بجھانے کے لئے کٹھن اور سخت مرحلوں کو طے کرنے کا حوصلہ، ہر ہر مہادیو کے گونجتے ہوئے نعرے، مرد، عورتیں، بوڑھے، جوان، صحت مند اور لاغر، توانا اور ضعیف ـــ اور ان کے ساتھ ساتھ مزدور پالکیاں، خچر وغیرہ ـــ یہ سارا منظر جہاں قلب کو روحانی سکون عطا کرتا ہے اور انسانی عزم اور حوصلہ کی زندہ مثال دیدنی بنا دیتا ہے وہیں انسان اور

انسان کے درمیان اس فرق کا بھی احساس دلاتا ہے جو بعض وجوہ کی بناء پر قائم ہوا ہے۔ لون کے اس ناول کا موضوع بھی اصل میں یہی کشمکش ہے جس کا مظاہرہ خود ناول کے عنوان سے ہوتا ہے۔ "ہم بھی تو انسان ہیں" ان خچر والوں، مزدوروں اور بوجھا ڈھونے والوں کی فریاد ہے جو یاتریوں کو گپھا تک لے جانے پر کسی نہ کسی وجہ سے مجبور ہیں۔ جن کے پاوں دشوار اور پتھریلی راہوں پر چلتے چلتے سوجھ جاتے ہیں، جن کا خون پسینہ ایک ہو جاتا ہے اور پہاڑوں پر چڑھتے اور یاتریوں کو کاندھے پر لے جاتے ہوئے جن کی کمر دوگنی ہو جاتی ہے۔ بنیادی سوال یہی ہے کہ یہ بڑے انسان ہیں یا وہ کہ جوان کے کاندھوں پر سوار ہو کر بھگوان کے درشن کے لئے جاتے ہیں۔

اس ناول کا موضوع اہم بھی ہے اور اپنی نوعیت کے لحاظ سے نیا بھی۔ ناول نگار نے کوشش کی ہے کہ یہ موضوع قارئین کے پاس اس غیر محسوس اور فطری انداز میں پہنچے کہ وہ خود مظلوم لوگوں کے سوال کا جواب تلاش کریں۔ ناول کا یہی طرز بعض ادیبوں کی جانب سے ہدف تنقید بنا ہے۔ محی الدین حاجنی، اوتار کرشن رہبر اور شفیع شوق[1] جیسے ادیبوں نے اس ناول کو محض ایک رپورتاژ یا سفر نامہ قرار دیا ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ لون کے اس ناول کی ٹکنیک عام ناولوں کی ٹکنیک سے مختلف ہے۔ الگ الگ مناظر، الگ الگ واقعات اور جزئیات بظاہر ایک نامیاتی وحدت میں ڈھل نہیں جاتے اور خارجی سطح پر اس کی ہئیت سفر نامے یا پھر پہلگام سے امرناتھ گپھا تک کی یاترا کی ایک دستاویزی فلم کا سا احساس دلاتی ہے۔ تاہم یہ بات بھی

[1] کاشُر نثرٕچ کتاب (حاجنی) سون ادب ۱۹۷۶ (مضمون: رہبر) کاشُر اَدبُک توارِیخ (شوق)

توجہ کے قابل ہے کہ ناول کی صنف میں مختلف تجربوں کی گنجائش بہرحال موجود ہے۔ مختلف زبانوں میں اس نوع کے تجربے ملتے ہیں۔ اردو میں کرشن چندر کا ناول "میری یادوں کے چنار" کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ اس میں مختلف واقعات ہیں جو بظاہر بے جوڑ ہیں لیکن ناول نگار نے ان میں موضوع اور تکنیک کے برتاؤ سے ایک وحدت پیدا کر دی ہے۔ لون کے ناول کا سارا تار و پود ایک سفر اور سفر کرنے والے یاتریوں، مزدوروں اور خچّروں سے متعلق ہے اس لئے سفر کی روداد ناگزیر تھی۔ اسی لئے ناول کا پلاٹ ناول کے مروّجہ اصولوں کے مطابق کسا ہوا نہیں ہے۔ اوتار کرشن رہبر اس ناول کے پلاٹ کو ڈھیلا ڈھالا اور غیر مسلسل قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں :

> "اس کا تھیم اُس طرح سے، شروع ہی سے
> نہیں اُبھرتا اور نمو پاتا ہے جس طرح ہونا
> چاہئے تھا۔ ناول نگار کی نظر سفر پر زیادہ ہے۔
> وہ سفر نامے کی مختلف کڑیوں اور جزئیات کی
> وضاحت کی طرف دھیان دیتا ہے اور
> بنیادی تھیم بہت بعد میں اُبھرتا ہے۔" [۱]

تاہم ناول نگار نے موضوع کو محسوس کرنے کا اپنا ایک الگ طور برتا ہے۔ "ہم بھی تو انسان ہیں" ناول میں بے شمار یاتریوں کا سفر بعض بنیادی کرداروں اور راوی کے ذریعہ سامنے آتا ہے۔ یہ کردار ہیں لطیف، پران،

---

[۱] سونا ادب ۱۹۷۸ء [illegible]

کیدار اور چند پالکی مزدور۔ لطیف ایک حساس ادیب ہے۔ وہ یاتریوں اور مزدوروں کے ساتھ ساتھ فطرت کی رنگارنگی کا مطالعہ کرنا چاہتا ہے۔ اس کی سوچ اور اس کا ردعمل مختلف واقعات میں ربط پیدا کرنے کا ذریعہ بن جاتا ہے۔ پران اور کیدار اس کے دوست ہیں لیکن ان تینوں کے مزاج مجموعی طور پر یکساں ہیں۔ پالکی مزدوروں میں سام چاچا ایک اہم کردار ہے۔ ۱۹۶۵ء کی جنگ میں اس کا اکلوتا بیٹا مارا گیا ہے۔ اس کی پوتی اس کا کُل سرمایہ اور اس کی آنکھوں کا نور ہے۔ اسی معصوم بچی کی خاطر وہ بڑھاپے میں بھی محنت مزدوری کرتا ہے اور ٹھٹھرتی سردی یا جھلسا دینے والی گرمی سہتے ہوئے طویل اور دشوار گزار پہاڑی راستوں پر سے گزرتا ہے۔ وہ ان بارہ مزدوروں میں شامل ہے جو ایک لحیم و شحیم اور کالے سیٹھ کو پالکی میں بٹھائے گپھا تک لے جارہے ہیں۔ سام چاچا کے پاؤں میں چھالے پڑے ہیں۔ اس کی ساری قوت جواب دے چکی ہے لیکن پالکی کو کاندھا دینے پر وہ مجبور ہے۔ اس کی حالت زار دیکھ کر پالکی میں بیٹھا سیٹھ مزدوروں کو روک دیتا ہے اور کہتا ہے کہ "میں اب گپھا کے درشن کرنے نہیں جاؤں گا۔ تم اسے واپس پہلگام لے جاؤ"۔ سیٹھ کا یہ غیر متوقع روّیہ دیکھ کر سبھی مزدور حیرت میں پڑ جاتے ہیں کہ اس قدر ظالم اور جابر سیٹھ آن کی آن میں اس قدر رحم دل کیسے بن سکتا ہے اور سیاہ جسم کے اندر وہ دل کیسے ہو سکتا ہے کہ جو پسیج سکے۔ سیٹھ پالکی میں سے اُتر کر سام چاچا کو اس میں بٹھاتا اور اس کے اوپر اپنا قیمتی شال اوڑھ دیتا ہے۔ وہ اسے ایسی نظروں سے الوداع کرتا ہے جن سے جیسے اعتراف گناہ ٹپک رہا ہو۔ اس

چہرے پر وہی نور پھیلتا ہے جو اُس یاتری کو نصیب ہوتا ہے جسے یاترا کے پھل ہونے کی خوش خبری مل گئی ہو۔ یہی وہ بنیادی بات ہے جن کی بشارت ناول نگار دینا چاہتا ہے اور یہ انسانی جذبات کا وہ سیلاب ہے جو ساری کدورتوں کو ڈھ لے جاتا ہے۔ سیٹھ کے برتاو میں یہ تبدیلی چونکا دینے والی نہیں ہے۔ ناول نگار یہ احساس دلانا چاہتا ہے کہ انسانیت ابھی زندہ ہے اور امید اور آرزو کا یہی وہ بڑا اہم پہلو ہے جو زندگی کے طویل اور مشکل سفر کو خوشگوار بنا سکتا ہے۔

سام چاچا فنکار لطیف کے بعد ناول کا دوسرا مرکزی کردار ہے۔ یہی کردار لطیف کو اُس عدم مساوات پر سوچنے کی طرف مائل کرتا ہے جس کی طرف پہلے ہی اشارہ کیا جاچکا ہے۔ سام چاچا کی مظلومیت کے طفیل ہی لطیف کا روّیہ سامنے آتا ہے۔ لطیف، جو ناول نگار ہی کی شخصیت کا عکس ہے، سام چاچا کو دیکھتے ہی سوچتا ہے :۔

"اس سے پوچھ، تلاش کر اس میں، اس
کے خیالوں میں غوطہ لگا اور وہاں سے اسے
نکال لا، اس کے دل میں اُتر اور اس کا راز پالے۔
یہ کردار ہے۔ ایک زندہ کردار، اس کی کہانی
لکھ کر بڑے فن کار بن جاو گے۔ قلم کو زبان
ملے گی، تخیل کے پر لگ جائیں گے، اڑان
بھر سکو گے، بلندیوں کی طرف پرواز کرو

گے، شہرت ہو گی تماری۔"

لطیف کی یہ سوچ فن سے متعلق ناول نگار کے نظریے کو سامنے لاتی ہے۔ ایک اچھا ناول نگار مضبوط اور مربوط پلاٹ کی تشکیل کرنے کے ساتھ ساتھ کردار نگاری میں بھی معروضی روّیہ اپناتا ہے۔ اگرچہ اس ناول میں پلاٹ اس قدر مربوط نہیں ہے اور نہ ہی کوئی کردار شروع سے آخر تک ناول کے منظر نامے پر چھایا ہوا دکھائی دیتا ہے لیکن اس کے باوجود مختلف کرداروں کے باطن میں جھانکنے اور خاص طور پر سام چاچا کے دروں خانے اور اس کے خیالوں میں اُترنے کا احساس اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ ناول نگار کردار نگاری کے فن اور اس کی اہمیت سے پوری طرح واقف ہے۔

لون نے اپنے اس ناول میں خیموں، خچروں، مزدوروں، یاتریوں، اونچے ٹیلوں اور گہری گھاٹیوں، ایک آن میں رنگ بدلنے والے موسموں، لمبے اور مشکل راستوں، جھلسا دینے والی دھوپ اور برفیلی ہواؤں۔۔ سب کو ایک بلندی پر سے دیکھا ہے اور کسی مخصوص منظر واقعے یا کردار کو فوکس نہیں کیا ہے۔ لیکن اس "دور منظر" پر ناول نگار کی نظر ان جگھوں پر ضرور ٹھہرتی ہے جہاں اُسے انسانی زندگی کی حقیقتوں کی چلتی پھرتی، متحرک صورتیں دکھائی دیتی ہیں۔ ناول میں جزئیات صرف زیب داستاں کے لئے نہیں بلکہ اس کی وساطت سے ناول نگار خوبصورت اور دلکش جہانِ فطرت اور انسان کی بنائی ہوئی دنیا کے درمیان ایک تضاد کو ابھارتا ہے اور اس طرح

نسبتاً ایک وسیع کینواس پر انسان اور انسان کے درمیان ایک تلخ تفاوت کو محسوس بنا دیتا ہے جو بے بسی اور مجبوری کی وجہ سے احتجاج کے بجائے فریاد کی یہ لے بن جاتی ہے کہ "ہم بھی تو انسان ہیں"۔

"ہم بھی تو انسان ہیں" ناول میں جو سفر پیش ہوا ہے وہ پستی سے بلندی کی طرف ہے۔ یہ بلندی یا عظمت امرناتھ گپھا کے محل وقوع کی مناسبت سے ایک جغرافیائی حقیقت تو ہے ہی ساتھ ہی یہ روحانی اور باطنی سطح پر بھی عظمت اور بلندی کا احساس دلاتی ہے۔ انسان کے عزم اور حوصلے کی بلندی، وہ بلندی کہ جسے انسان ابد سے تلاش کرتا رہا ہے۔ اس بلندی کو پانے کے لئے انسان نہ جانے کون کون سے جتن کرتا ہے، ستاروں پر کمندیں ڈالتا ہے۔ چاند پر جھنڈے گاڑ کر مریخ کی جانب تھاہ بھرنا چاہتا ہے۔ مگر سچی عظمت وہ ہے کہ جس میں فضاؤں میں پرواز کرنے کے باوجود زمین کے ساتھ انسان کا رشتہ استوار رہے۔ روحانی منزلوں کو پانے کے ساتھ ساتھ زندگی کی ٹھوس حقیقتوں کا ادراک حاصل ہو اور پالکی میں بیٹھے ہوئے سیٹھ کی نظریں امرناتھ گپھا کی عظمت کے ساتھ ساتھ سام چاچا کے پاؤں کے چھالوں پر بھی ہوں۔

"انسان کے پر لگے۔ اس نے جہاز بنائے،
وہ چاند پر بس جانے کی تیاری کر رہا ہے،
ستاروں پر کمندیں ڈالتا ہے۔ وہ پسو گھاٹی پر
چڑھتا ہے، امرناتھ گپھا میں داخل ہو جاتا

ہے اور مورتی کے سامنے جھک جاتا ہے،
سکون اور شانتی پاتا ہے۔ لیکن سام چاچا کے
زخمی پاؤں!"

اس بحث کے پیش نظر "ہم بھی تو انسان ہیں" کشمیری میں ایک غنیمت ناول ہے۔ نہ صرف اس لئے کہ اس کا موضوع بڑا اہم ہے بلکہ اس لئے بھی کہ یہ عام ناولوں سے مختلف ہے اور کشمیری میں ناول کے سرمائے کی کم مائیگی کے پیش نظر اس ناول کی اہمیت اور بڑھ جاتی ہے۔

کشمیری ناول کے یہ ابتدائی تین نمونے اس لحاظ سے اہمیت رکھتے ہیں کہ یہ ایک نئی صنف کو متعارف کرتے اور اس کے خط وخال واضح کرتے ہیں۔ یہ تینوں ناول ترقی پسندی کے زمانے کی یاگار ہیں اگرچہ ان میں ترقی پسندی کے بنیادی نظریات کی راست وضاحت نہیں ہوتی۔ ان تینوں ناولوں میں جو بات مشترک ہے وہ یہ ہے کہ ناول نگار کو ناول لکھتے ہوئے یہ بات ذہن نشین کرنا پڑی ہے کہ وہ ایک ایسی صنف میں اپنے تجربے کا اظہار کر رہا ہے جس سے کشمیری کا قاری مانوس نہیں ہے۔ شاید اسی لئے وہ تکنیک ،اسلوب اور ہیئت میں تجربے کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ابتدائی دور کے ان تین ناولوں میں یہ ممکن ہے کہ ناول کے صنفی اصولوں کی پابندی کا لحاظ بہت کم رکھا گیا ہو لیکن اگر کشمیری میں ناول کی روایت آگے بھی تسلی بخش رفتار کے ساتھ بڑھتی تو بھی مذکورہ ناولوں کی اہمیت اور ان کی تاریخی حیثیت برقرار رہتی۔

کشمیری میں ناول کی صنف میں ایک نیا تجربہ اس وقت سامنے آیا جب غلام نبی گوہر نے یکے بعد دیگر' دو ناول لکھے۔ شروع کے تین ناول بہر حال مقصدی نوعیت کے ناول تھے لیکن گوہر نے محسوس کیا کہ ناول کسی نظریئے یا کسی مقصد کی تشہیر کا ذریعہ نہیں ہے بلکہ اس کا بنیادی مقصد تفریح طبع کا ہے۔ "مجرم" اور مئِل (ملاپ) اس کے دو ناول ہیں جو عشقیہ یا رومانی کہلائے جا سکتے ہیں۔ "مجرم" ۱۹۶۹ء میں شائع ہوا اور "ملاپ" ۱۹۷۳ء میں۔ اس کے کئی سال بعد گوہر کا تیسرا ناول "پن اور پاپ" بھی چھپ گیا۔ اس لحاظ سے غلام نبی گوہر کشمیری کے واحد ایسے ادیب ہیں جن کے تین ناول شائع ہوئے ہیں۔

ناول "مجرم" بقول شفیع شوق "ایک پُر پیچ عدالتی کیس کی ادبی صورت ہے"۔ غلام نبی گوہر جو پیشے سے جج رہے ہیں اس ناول کا آغاز عدالت سے ہی کرتے ہیں اور عدالت پر ہی اس کا اختتام بھی ہوتا ہے۔ احمد اللہ پر الزام ہے کہ اُس نے اپنی بیٹی ہاجرہ کو زہر دے کر موت کی نیند سُلا دیا ہے۔ لور کورٹ احمد اللہ کو مجرم قرار دیتا ہے لیکن ہائی کورٹ میں جب مقدمہ جاتا ہے تو سب کچھ عیاں ہو جاتا ہے اور احمد اللہ کو باعزت بری کیا جاتا ہے۔ عدالتی کارروائی کے دوران ظاہر ہوتا ہے کہ ہاجرہ پڑوس میں رہنے والے بشیر احمد سے پیار کرتی تھی۔ دونوں ایک دوسرے کو چاہتے تھے لیکن بشیر احمد ایک امیر گھرانے کا چشم و چراغ ہونے کی وجہ سے اس دوران بڑا سرکاری افسر بن جاتا ہے۔ ہر چند کہ وہ طبقاتی نظام کے فرسودہ رسوم کے

خلاف ہے لیکن اس نظام سے بغاوت کرنے کا اس میں حوصلہ نہیں ہے۔
چنانچہ دونوں کی معاشی نابرابری ان کے ملنے کی صورت کو ناممکن بنادیتی ہے
اور نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ہاجرہ زہر کھاکر خود کشی کرلیتی ہے۔

ناول ''مجرم'' میں واقعات کی اس قدر بھر مار ہے کہ کوئی واقعہ ذہن میں ٹھہر ہی نہیں پاتا۔ اس کی غالباً یہ وجہ ہے کہ ناول نگار نے ایک ساتھ کئی طرح کے موضوعات کو ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ عدالت میں وکیلوں کی چیرہ دستیاں، مقدمے کو طول دینے کا طریق کار، دفتری طوالت اور اس کے ساتھ ساتھ طبقاتی کشمکش کے پیدا کردہ رسوم۔۔۔ ان سب معاملات کو ناول نگار پیش کرنا چاہتا ہے۔

''میٖل'' (مِلاپ) کو نیم رومانی اور نیم نفسیاتی ناول کہا جاسکتا ہے۔ اسے پڑھ کر ہندوستانی فلموں کا خیال آتا ہے۔ ناول کا کینواس نہایت مختصر ہے لیکن ناول نگار نے ہر واقعہ کی غیر ضروری وضاحت سے اسے طول دے دیا ہے۔ محمودہ اور جلیل کے عشق اور اس کے بعد شادی کی داستان تک کا حصہ ناول میں گوارا ہے۔ اس کے بعد جو اتار چڑھاو ان دو کی زندگی میں آتے ہیں وہ عمدگی کے ساتھ develop نہیں ہوسکے ہیں اور نہ ہی ناول نگار ان میں نفسیاتی دروں بینی سے کام لے کر ممکنہ امکانات کو تخلیقی سطح پر بروئے کار لاسکا ہے۔ شادی کے بعد محمودہ محسوس کرتی ہے کہ اس کا شوہر نامرد ہے۔
لیکن محمودہ کی سہیلی مینا اور جلیل کا دوست موتی لال (جو میاں بیوی ہوتے ہیں) ایک غیر اخلاقی جنسی فعل کا سوانگ رچا کر جلیل کے اندر چھپی

مردانہ قوّت کو تحریک دیتے ہیں اور دونوں کا پھر سے ملاپ ہو جاتا ہے۔ محمودہ کے نزدیک عشق ایک جنسی پیاس ہے جبکہ جلیل اسے ایک رومانی مستی سمجھتا ہے اور اس میں سے سکون تلاش کرنے کا قائل ہے۔

"وہ ایک ایسا پیاسا ہے جو اپنے میٹھے چشمے کو
ٹکٹکی باندھ کر دیکھنے کے لیے مضطرب ہے،
محمودہ کی پیاس ایسی ہے کہ وہ اس چشمے کو ہی
نہیں بلکہ پورے سمندر کو ایک ہی گھونٹ میں
پی کر خشک کرنا چاہتی ہے"

غلام نبی گوہر کا تیسرا ناول "پن اور پاپ" بقول شفیع شوق بہت حد تک کرداروں کی فطرت کی پہچان کراتا ہے۔ ناول کا بنیادی موضوع جیسا کہ اس کے عنوان سے ہی ظاہر ہے، گناہ اور ثواب ہے لیکن ناول نگار نے اس بنیادی موضوع کے ساتھ ساتھ اور بھی کئی باتوں کا احساس دلایا ہے۔ کشمیر کے حُسن فطرت کی عکاسی، بڑے گھروں میں رہن سہن کے پرانے طور طریقوں کی پیش کش، ماحولیات سے متعلق باخبر کرنے کی ضرورت اور کشمیری زبان کی اہمیت جتلانے کا احساس، یہ اور اس طرح کے دوسرے چھوٹے چھوٹے معاملات ناول نگار کے پیش نظر رہے ہیں جنہیں اس نے ناول کے بنیادی واقعہ کے ساتھ ہم آہنگ کر کے وحدت تاثر قائم کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ اس ناول میں حاجی امیر الدین، اس کا بیٹا جان اور جان کا دوست یعقوب ایسے کردار ہیں جن کا عمل اور رد عمل ناول کو قاری

کے لئے باعث کشش بنا تا ہے

بنسی نردوش کا ذکر افسانہ نگاری کے باب میں ہوا ہے۔ ان کا ناول "ایک دور" (اکھ دور) ۱۹۴۷ء میں شائع ہوا ہے۔ یہ اس دور کی تصویر پیش کرتا ہے جب کشمیر پر ڈوگرہ حکمرانوں کا قبضہ تھا اور جاگیرداروں کا شہرہ تھا۔ ناول نگار نے اس دور میں جھانکنے اور اس کی اصل روح کے بعض نمونوں کو پیش کرنے کی عمدہ کوشش کی ہے۔ ناول کا پلاٹ بظاہر 'امراو جان ادا' کے پلاٹ سے قریب ہے لیکن دراصل اس میں ہندو مسلم اتحاد کی طرف زیادہ توجہ دی گئی ہے۔ بانڈی پورہ کی ایک غریب کسان لڑکی نگینہ ہسپتال میں زیر علاج اپنے بیمار باپ دین محمد کی مزاج پُرسی کے لئے اور اسے دیکھنے کے لئے سرینگر آتی ہے۔ ہسپتال پہنچنے میں اُسے دیر ہوتی ہے اس لئے پاس ہی کے ایک آستاں میں رات گزارتی ہے جہاں اُسے ایک دلال پُھسلا کر عصمت فروشی کے ایک اڈّے پر پہنچا دیتا ہے۔ باپ ہسپتال میں دم توڑتا ہے اور بلیدر نام کے ایک رئیس گاہک کے ساتھ نگینہ کے تعلقات بڑھ جاتے ہیں نگینہ اب ماں بننے والی ہے۔ اُسے ہسپتال پہنچا دیا جاتا ہے اور اس کے مستقل گاہک اور عاشق بلیدر سے کہا جاتا ہے کہ نگینہ بھاگ گئی ہے۔ بلیدر اسے ڈھونڈتا پھرتا ہے اور بالآخر بیمار ہو کر اُسی ہسپتال میں پہنچ جاتا ہے۔ وہاں اس کی ملاقات نگینہ سے ہوتی ہے وہ اسے اور اس کے نوزائد بچے کو اپناتا ہے اور اپنے گھر لے آتا ہے۔ ناول کا مرکزی خیال ہندو مسلم اتحاد ہے۔ چنانچہ ناول کے بعض دوسرے کردار مثلاً محمد دین اور گنہ بٹہ، غنی جو اور دھنہ وتی آپسی تعلقات کی بنا

پر اس تھیم کا احساس دلاتے ہیں۔ یہ ناول سماجی حقیقت پسندی، فضاسازی اور انسان دوستی کے اعتبار سے ایک عمدہ کوشش ثابت ہوتا اگر ناول نگار ان موقعوں پر کرداروں اور ان کے رد عمل کی جانب خاطر خواہ توجہ دے دیتا جہاں تخلیقی جوہر دکھانے اور کرداروں کے باطن میں جھانک کر خارجی اور داخلی تصادم ابھرنے کی گنجائش تھی۔

امر مالمو ہی کا ناول ”تریش تۂ ترپن“ (پیاس) افسردہ مزاج نوجوان رویندر اور آشا کے معاشقے کے پس منظر میں سماجی نابرابری، رشوت ستانی، جنسی بے راہ روی اور سیاسی مصلحت پسندی جیسی حقیقتوں کو اُبھارتا ہے۔ تاہم ناول کی تکنیک میں کوئی جان نہیں ہے۔ واقعات میں تسلسل نہیں ہے اور نہ ہی کردار کا ارتقاء دکھائی دیتا ہے۔ ناول نگار نے مختلف اداروں کے تئیں جس طنز اور نفرت کا مظاہرہ کیا ہے وہ واقعات کے ذریعہ سے نہیں بلکہ محض مصنف کے بیانات کے ذریعہ سے سامنے آتا ہے۔ اس میں جا و بے جا اشعار کا استعمال اسے بہت ہی سپاٹ اور معمولی قسم کا ناول بناتا ہے۔

”شین تۂ وتۂ پود“ (برف اور راستہ) پران کشور کا ناول ہے۔ یہ پہاڑوں پر یا بالائی علاقوں میں رہنے والے گوجروں کی رومان پرور لیکن انتہائی دشوار زندگی سے تعلق رکھتا ہے۔ اس ناول کا مرکزی کردار راج ولی ہے جس کی شخصیت پہاڑوں اور گھنے جنگلوں کے پس منظر میں دیوتا نما ہے۔ ناول قدرتی حُسن کے مناظر کو بڑے دلکش انداز میں ابھارتا ہے۔ گردو پیش کا سارا ماحول اور اس میں رہنے والے جنگل کے باسی، سب جیسے راج ولی کی شخصیت

کے زیرِ سایہ ہیں۔ پیرا اور لالی کے درمیان جو معاشقہ ہے وہ مختلف کرداروں اور مناظر میں ربط پیدا کرتا ہے اور گردوپیش کو رومان انگیز بنا دیتا ہے۔ ناول میں جگہ جگہ ڈرامائی مناظر دیکھنے کو ملتے ہیں۔ مکالموں میں کرداروں کی اپنی زبان کے استعمال کی طرف خاص توجہ دی گئی ہے۔ پر ان کشور کے اس 'ناول' کا ریڈیائی روپ ریڈیو کشمیر سے نشر ہوا ہے۔

عادل محمد افضل نے ایک ناول "گٹہٕ تہٕ گاش" (ظلمت اور روشنی) لکھا۔ اس ناول کا کشمیری میں ناول کی کمی کے باعث نام لیا جا سکتا ہے، حالانکہ اس میں مقبول عام ناولوں کا سا انداز ہے۔

حال ہی میں کشمیری ناول ایک نئے اور تازہ کار تجربے سے متعارف ہوئی ہے۔ یہ تجربہ بشر بشیر کے ناول "داستان امیر جان" میں ملتا ہے جو ۱۹۹۸ء میں شائع ہوا۔ داستان کا لفظ ناول کے نام کے ساتھ جوڑ کر دراصل مصنّف نے قاری کو پہلے ہی یہ احساس دلانے کی کوشش کی ہے کہ اس میں داستانوی ماحول یا داستانوی انداز پایا جاتا ہے۔ اردو میں داستانوی فضا سازی انتظار حسین اور عینی کے ناولوں میں نمایاں ہے۔ بشر بشیر نے جو تجربہ ناول میں کیا ہے وہ اس اعتبار سے تازہ ترین ہے کہ ناول اور داستان کی سرحدیں خارجی سطح پر ٹوٹتی دکھائی دیتی ہیں۔ "داستان امیر جان" حال سے ماضی تک کے سفر کو طے کرتا ہوا داستان اور ناول کے مختلف عناصر کو امتزاجی صورت میں پیش کرتا ہے۔ اس ناول کی سب سے اہم بات یہ ہے کہ اس میں ایک نئی اسطور خلق کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ہر چند

کہ اس اسطور کے سر چشمے قدیم قصوں، داستانوں اور لوک کہانیوں میں ملتے ہیں لیکن یہ بہر حال ایک تازگی کا احساس دلاتی ہے۔ داستانوی یا اسطوری ماحول میں حال کی حقیقتوں کو تخلیقی سطح پر پیش کرنا آسان نہیں ہے۔ زیادہ سے زیادہ اس طرح کے ناول کو علامتی ناول کہا جاسکتا ہے لیکن بشر بشیر نے خارجی اور داخلی دونوں سطحوں پر اس ناول میں حقیقت کے طلسماتی رنگ کو نمایاں کیا ہے اور ساتھ ہی طلسمی ماحول میں حقیقتوں کی نشان دہی کی ہے۔

"داستان امیر جان" کا مرکزی کردار جیسا کہ اس کے نام سے ہی ظاہر ہے امیر جان ہے۔ وہ خوب رو بھی ہے اور خوش گفتار بھی۔ یونیورسٹی میں زیر تعلیم یہ نوجوان جن حالات میں ذہنی اور فکری سطح پر زندگی بسر کرتا ہے اُن کا تار و پود طلسماتی یا اسطوری نوعیت کا ہے۔ وہ اپنے دوستوں کے ساتھ سیر و تفریح کے لئے "اہرہ بل" جاتا ہے اور وہیں پر اُسے ایک ایسی کہانی یاد آتی ہے جسے وہ چند برس پہلے اسی مقام پر حقیقی طور جی چکا ہے۔ پچھلی بار جب وہ یہاں آیا تھا تو ایشا نام کی ایک پہاڑی دوشیزہ اُسے دل دے بیٹھی تھی لیکن امیر جان یہاں کے طلسمی ماحول سے خوف زدہ ہو کر ایشا کو چھوڑ کر واپس شہر بھاگ آتا ہے۔ ایشا جدائی کے غم میں پریشان ہے۔ کسی مرد خدا کے فرمان کے مطابق وہ امیر جان کو پانے کے لیے "کوثر ناگ" میں اپنے آنسو بہا دیتی ہے تا کہ وہ جھیل بھر جائے۔ اور پھر آنسو چھلک کر اہرہ بل کے ذریعہ سے شہر پہنچ جائیں۔ اس کی بہن نیشا اس کی لاچاری دیکھ کر اس کی مدد کرتی ہے لیکن مرد خدا اس پر قہر ڈھاتا ہے۔ ایشا مر جاتی ہے۔ نیشا شہر آتی ہے

تو امیر جان اس میں غلطی سے حسد کی بو پا کر اسے مار دیتا ہے۔ ایشا کا بھائی بھی امیر جان کے دوستوں کی غلطیوں کی وجہ سے شہر میں مارا جاتا ہے۔ اہرہ بل کے واشو کو اب بھی یقین ہے کہ ایشا کی بہن نیشا امیر جان کے گھر میں اس کی بیوی بن کر رہ رہی ہے۔ چنانچہ امیر جان جب اپنے دوستوں کے ساتھ دوسری مرتبہ جاتا ہے تو واشو اسے اہرہ بل چاچا کے محل خانے کی سیر کرواتا ہے جو آبشار کے نیچے ہے۔ یہاں سے طلسمی دنیا کا اصلی مرحلہ شروع ہوتا ہے۔ اس دنیا میں ڈائنیں بھی ہیں، دیو آسا لوگ بھی اور پری صورت عورتیں بھی۔ عجیب و غریب باغ بھی اور وہ سارے مناظر جو پرانی داستانوں کا سماں پیش کرتے ہیں۔ یہ پاتال کی دنیا ہے اور کشمیری لوک کہانی "ہی مال اور ناگ راج" کی یاد دلاتی ہے۔ یہاں سے ناول میں واقعات کو اس طرح سے ترتیب دیا گیا ہے کہ الف لیلی کے قصہ در قصہ کے عنصر کا احساس ہوتا ہے۔ امیر جان اس طلسمی دنیا میں واحد ایسا کردار ہے جسے اپنی اصل کے مطابق حقیقی کہا جاسکتا ہے۔ اسے ہر وقت پاتال سے باہر کی زندگی اور اپنی اصل کا احساس ہے۔ وہ داستانوں کے روایتی ہیرو کی طرح مختلف مہمات سر کر لیتا ہے اور طلسمی واقعات و حالات کا سامنا کرتا ہے۔

ناول کے اس ہیرو کی طلسماتی کہانی کا واحد رازدان اس کا دوست رشید ہے۔ چنانچہ جب اہرہ بل میں امیر جان عرف ٹام کے ڈوب جانے کے بعد تمام رشتہ دار اور دوست احباب پریشان ہو کر واویلا مچاتے ہیں تو رشید دم سادھ لیتا ہے۔ ناول کے آخر پر ٹام کی لاش کو جو شخص پانی میں چھلانگ لگا کر

ڈھونڈنے کی کوشش کرتا ہے وہ حقیقی زندگی کا طلسمی کردار ہے۔ چنانچہ ٹام اور پانی میں چھلانگ لگانے والے کردار، دونوں کی لاشیں اہرہ بل کے پُر شور دریا میں سے ایک ساتھ نکال لی جاتی ہیں اور امیر جان کی پاتال کی کہانی کسی پر ظاہر نہیں ہوتی۔

ناول کے واقعات میں عقلی یا منطقی عنصر تو پایا جاتا ہے لیکن بعض واقعات داستانوی واقعات کی طرح چونکا دینے والے ہیں۔ علاوہ ازیں ناول نگار نے ناول کے آخری حصے میں زندگی، کائنات اور ازل و ابد کے رشتوں کے تعق سے فکری مباحث داخل کیے ہیں۔ ان میں سے بعض ناول کے واقعات پر یا کرداروں کے مکالموں پر لادے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ تاہم یہ دُرست ہے کہ ناول نگار نے اس ناول سے کئی کام لیے ہیں۔ اوپری سطح پر یہ ناول عام دلچسپی کی چیز ہے لیکن داخلی سطح پر ناول نگار نے ایک ایسا علامتی نظام قائم کیا ہے جو اسطور، روایت، لوک کہانیوں کے مزاج اور مقامی رنگ کے حوالے سے کئی معنوی جہات کو ابھارتا ہے۔ ناول کی تکنیک عمدہ ہے اور زبان و بیان پر خاص توجہ دی گئی ہے۔ بشر بشیر کا یہ ناول یقیناً کشمیری ناول کے محدود سرمائے میں قابل قدر اضافہ ہے۔

ان ناولوں کے علاوہ کشمیری میں اب تک کوئی اور ناول نہیں چھپا ہے۔ اوتار کرشن رہبر نے اختر محی الدین کے جس "زیر تصنیف" ناول (زوتہ زولانہ : جان اور زنجیر) یا صوفی محی الدین کے ناول کا ذکر کیا ہے[1] یا پھر مشعل سلطانپوری نے بنسی نردوش کے ناول "موکجار" (چھوٹ) کا حوالہ

---

[1] سون ادب، ۱۹۷۶ ص ۱۰۹

دیا ہے[۱] وہ اب تک زیور طبع سے آراستہ نہیں ہوئے ہیں۔

کشمیری میں ناول کی اس کمی کو کسی حد تک وہ ترجمے پورا کرتے ہیں جو دوسری زبانوں میں لکھے گئے ناولوں کے کیے گئے ہیں۔ ان میں بعض ہندوستانی زبانوں کے علاوہ روسی اور انگریزی زبانوں کے شاہکار بھی شامل ہیں۔ اس سلسلے میں پہلا ناول بنگالی ادیب رابندر ناتھ ٹیگور کا "چوکھیر بالی" ہے جس کا کشمیری ترجمہ پروفیسر پی این پشپ نے کیا۔ پشپ کا یہ ترجمہ "اَم چھِی کٕٹرٕ" کے نام سے ۱۹۶۲ء میں ساہتیہ اکادمی نئی دہلی سے شائع ہوا۔

جموں و کشمیر کلچرل اکادمی کی جانب سے ۱۹۶۹ء میں عالمی شہرت یافتہ ناول نگار میکسم گورکی کے شہرہ آفاق ناول "ماں" (The mother) کا ترجمہ 'مٲج' کے نام سے شائع ہوا۔ ناول کا ترجمہ علی محمد لون نے کیا ہے۔ سات سو سترہ صفحات پر مشتمل اس ترجمے میں لون نے زبان اور محاورے کے اعتبار سے ایسا کشمیری مزاج اپنایا ہے کہ یہ ناول روسی پس منظر میں کشمیری ناول نگار کی طبع زاد تخلیق محسوس ہوتی ہے۔ اس ترجمہ پر علی محمد لون کو سوویٹ لینڈ ایوارڈ ملا تھا جس کی بنا پر انہیں روس کا سفر کرنے کا موقعہ نصیب ہوا۔

ایک اور روسی ناول نگار اور نامور ادیب لیو ٹالسٹائی کے مشہور ناول "وار اینڈ پیس" کا کشمیری ترجمہ "جنگ تہِ امن" کے نام سے ریاستی اکادمی کی جانب سے ہی شائع ہوا۔ اس کی پہلی جلد ۱۹۷۴ء میں چھپ گئی جبکہ باقی چار جلدیں اس کے بعد منظر عام پر آگئیں۔ مظفر عازم نے ترجمے کی پہلی

[۱] کاشر نثر کی تامیر کار ص ۵۶

جلد میں ٹالسٹائی کی حیات، ناول نگاری اور دوسرے متعلقات کے بارے میں بتیس صفحات کا خوبصورت پیش لفظ لکھا ہے جو قاری کے لیے ٹالسٹائی کی حیات اور اس کے کارناموں سے متعلق بھرپور واقفیت بہم پہنچاتا ہے۔

حاجی بابا (حاجۍ بابہ) کے نام سے ڈاکٹر شمس الدین احمد نے فارسی کی ایک مشہور تخلیق کا ترجمہ کیا۔ ایرانی طرز زندگی سے متعلق یہ دلکش تخلیق اصل میں جے، جے، موریر (Morrier) نے "Adventure of Haji Baba" کے نام سے لکھی ہے جو ۱۸۲۴ء میں شائع ہوئی۔ موریر، ایرانی شہنشاہ علی شاہ قاچار کے دور میں ایران میں انگریزی سفارت خانے سے وابستہ تھا۔ فارسی میں اس کتاب کا ترجمہ حاجی شیخ احمد کرمانی نے کیا ہے۔ یہ ایک داستان نما ناول ہے۔ شمس الدین احمد نے کرمانی کے فارسی ترجمے کو ہی پیش نظر رکھ کر اسے کشمیری زبان میں منتقل کیا ہے۔

ساہتیہ اکادمی کی جانب سے اردو کے نامور افسانہ نگار اور ناول نویس راجندر سنگھ بیدی کے ناولٹ "ایک چادر میلی سی" کا بھی کشمیری میں ترجمہ ہوا۔ اس ناولٹ کا کشمیری ترجمہ سید رسول پونپر نے "پرلنۂ وار" کے نام سے کیا (حالانکہ "پرلنۂ وار" کشمیری میں اُترن کو کہتے ہیں)۔

کشمیر یونیورسٹی کے شعبۂ کشمیری نے اپنے اشاعتی پروگرام کے تحت دو ناولوں کا کشمیری میں ترجمہ شائع کیا۔ یہ دونوں ناول انگریزی کے ہیں۔ ایملی برونٹی کے انتہائی مشہور ناول "ووِدرنگ ہائیٹس" کا ترجمہ مظفر عازم نے اور لیوٹالسٹائی کے ناول "اوان ایلچ کی موت" کا ترجمہ شفیع شوق نے

موت، اِوان ایلچن کے نام سے کیا ہے۔

اردو اور انگریزی ناولوں سے قطع نظر جن ناولوں کا ترجمہ کشمیری میں ہوا ہے وہ ترجموں کے ترجمے ہیں۔ مثلاً بنگالی اور روسی زبان کے ناولوں کے ترجمہ کاروں نے ان زبانوں سے اپنی ناواقفیت کی بناء پر ان کے انگریزی یا اردو تراجم کو زیرِ نظر رکھا ہے۔ چونکہ ان میں سے زیادہ تر ناولوں کا اپنی شہرت کے باعث مختلف زبانوں میں ترجمہ ہوا ہے اس لیے کشمیری مترجمین نے ثانوی ماخذ کو ہی بنیاد بنایا ہے۔ اس طرح کے تراجم عام طور پر اصل سے دوگنا دور ہوا کرتے ہیں۔ تاہم ترجمہ کرنے والوں نے کشمیری نثر کے ساتھ ساتھ ناول کی صنف کے خدوخال کو نمایاں کرنے میں اور یوں کشمیری میں ناول کے سرمائے میں اضافہ کرنے میں جو رول انجام دیا ہے وہ اپنی جگہ بڑی اہمیت کا حامل ہے۔

کشمیری میں ناول نگاری کی رفتار سست رہی ہے۔ اس صنف کے کشمیری میں متعارف ہونے کی وجوہ کی طرف پہلے ہی اشارہ کیا جا چکا ہے۔ تقریباً ان ہی وجوہ کی بناء پر ناول نگاری کی طرف بعد میں بھی بہت کم توجہ دی گئی۔ اختر محی الدین، امین کامل، علی محمد لون اور بنسی نردوش نے شروع میں اس صنف کی جانب جس قدر توجہ دی تھی اسی قدر بعد کے ادیبوں نے اس میدان میں کود پڑنے سے احتراز کیا۔ کئی برس کی خاموشی غلام نبی گوہر نے توڑ دی اور یکے بعد دیگرے تین ناول لکھے۔ اس کے بعد دو ایک تخلیقات اس نام پر منظرِ عام پر آئیں۔ اس صورتِ حال میں بشیر کا ناول

جرأت کا ثبوت فراہم کرتا ہے کیونکہ انہوں نے ایک ایسے دور میں ناول کی طرف توجہ دی جب طویل اصناف کو چھیڑنا گڑے مردوں کو اکھاڑنے کے مرادف سمجھا جاتا ہے۔ ڈاکٹر شفیع شوق نے صحیح لکھا ہے:

"ممکن ہے کہ کشمیری میں ناول نگاری کے کئی اور تجربے کیے جائیں لیکن یہ اس زبان میں فکشن کی معتبر صنف شاید نہیں بن پائے گا کیونکہ ناول نہ صرف ذہین اور وسیع مطالعہ و مشاہدہ رکھنے والے ادیبوں کا متقاضی ہے بلکہ اسے بھاری تعداد میں تعلیم یافتہ قارئین کی بھی ضرورت ہوتی ہے اور اس کا امکان دور دور تک نظر نہیں آتا"۔ (کاشر ادبک تواریخ ص ۳۵۹)

○